

415
ج. ٢

البغية وبناء الشجر

Giza Public Library



000026677 - 3

الطبعة الأولى

١٩٩٢

البلغة ونبأ الشعراء

الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف
الأستاذ بكلية دارالعلوم
جامعة القاهرة

مكتبة الجيزة العامة
DU LIC LIBRARY

مكتبة الزهراء

الإدارة ٨ ش عبد العزيز - هاديين - القاهرة
ت ٣٩١٦٥١٨

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَالِدَيَّ ، وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ ، وَأَصْلِحْ لِي فِي ذُرِّيَّتِي إِنِّي تُبْتُ إِلَيْكَ وَإِنِّي مِنَ الْمُسْلِمِينَ ﴾

الإهداء

إلى أستاذي وصديقي الدكتور محمود الربيعي

أنت أَلْهَمْتَنِي وَأَوْزَيْتَ رَزْدِي	أنت عَلَّمْتَنِي فُنُونِ التَّحْدِي
أَنْتَ إِمَّا هَفْتَ إِلَى الْوَدِّ رُوحِي	وَرَدَدْتَ فِي حَاكٍ أَعَذَبَ وَرْدِي
إِنَّمَا تَأْخُذُ الْفُرُوعَ مِنَ الْأَصْب	لِ وَقَدْ ثَمَرَ الْفُرُوعَ فَتَهْدِي
أَنَا أَهْدِيكَ بَعْضَ وَحْيِكَ حَبًّا	وَوَفَاءَ بِبَعْضِ ذَنْبِكَ عِنْدِي
فَقَبِّلْ نَحِيَّةً مِنْ صَدِيقِي	لَا يَنَاصِيكَ غَيْرَ وَدِّ بَوْدِي

محمد حماسة

مقدمة

هذه فصول في اللغة وبناء الشعر ، كتبت على فترات متباعدة ، ولكنها - مع تباعد ما بينها - متلوكة في خيط فكري واحد . وكل هذه الفصول تؤكد مبدأ اعتنقه وأؤمن به ، وهو أنه لا بد من تعانق النحو مع النص الأدبي ، والانطلاق من « النحو » في تفسير النص الشعري ؛ إذ إن النص لا يمكن أن « يتنصص » إلا بفشل جديدة من البنية النحوية والمفردات ، وهذه الجديدة هي التي تخلق سياقاً لغوياً خاصاً بالنص نفسه ، وعند محاولة فهم أى نص وتحليله لا بد من فهم بنائه النحوي على مستوى الجملة أولاً وعلى مستوى النص كله ثانياً . ومفهوم « النحو » هنا أوسع من المفهوم الذي يحصره في دائرة الإعراب الضيقة بطبيعة الحال .

سوف يجد القارئ أني حاولت شرح هذه الفكرة في الفصل الأول « فاعلية المعنى النحوي في بناء الشعر » كما حاولت التدليل على إمكان الاعتماد على « المدخل النحوي » في فهم الشعر وتحليله . وإذا كان التدليل في هذا الفصل نظرياً ، فإن الفصول التالية تعد تطبيقاً له ، وخاصة القصائد القديمة وهي قصائد ثلاث إحداها للشعبة بن صعير المازني والثانية للمخيل السعدي ، وهما قصيدتان من اختيار المفضل الضبي في « المفضليات » ، وأما القصيدة الثالثة فهي لسحيم بن الحسحاس . وأود أن أؤكد أن الشعر القديم لا يصلح مدخلاً له إلا مدخل بنائه النحوي ، لأنه لم يبق منه إلا بنيته اللغوية ، والشعر فن لغوي قبل كل شيء وبعده . وإذا كان بعض دارسي الشعر ينطلقون في فهم الشعر وتحليله من أشياء خارجة عن النص - وهذا اتجاه أخذ في التراجع أمام مد النقد اللغوي - فإنهم لن يجدوا حول الشعر القديم أو الجاهلي ما يعينهم سوى النص نفسه ، فإذا حاولوا تفتيت النص إلى قضايا سياسية أو اجتماعية أو نفسية أو أسطورية أو غير ذلك ؛ فإن ذلك لا يعدّ تحليلاً للبنية اللغوية المتمثلة في القصيدة على كل حال .

لقد كانت تجربة النقاد العرب القدماء عندما تتعمق تدور حول بنية النص نفسه ؛ ومن هنا كانت نظرات ابن سلام وابن قتيبة والآمدى والقاضى الجرجاني - على تفاوت بينها - تكتسب قيمتها كلما اقتربت من النص نفسه وانطلقت منه . وأما عبد القاهر الجرجاني فهو الذى استطاع أن يقدم نظرية نصية واضحة عرفت بنظرية النظم ، وسرّ بقاء هذه النظرية وحيويتها يكمن فى اعتمادها على أهم ما يعتمد عليه النص وهو البناء النحوى بما يضمه ويحويه من مفردات ، والنحو هو الركيزة الأساسية للمعنى كما يقرر جاكوبسون بعد عبد القاهر بقرون .

وأما فى العصر الحديث فقد حدث اهتمام متنام بالنص وحده بتأثير كثير من الأفكار التى طورت فى الغرب سواء أكان ذلك من مجال علم اللغة أم من مجال النقد الأدبى ، فكانت لآراء اللغوى الشهير فردنان دى سوسير وما أثمرته فى تطوير النظر للنص آثار غنى ثمارها الآن ، وكذلك كان لما تنأثر من آراء « الحلقة اللغوية » فى كوبنهاجن و « حلقة براغ » للدراسات اللغوية « أثر فى تطوير النظر للنص . وقد تلاقت هذه الأفكار مع بعض آراء نقدية حديثة ، وعلى الأخص بعض آراء ت.س. إليوت ، وريتشاردز وتلميذه إيمسون ، وجماعة « النقد الجديد » الذين لا يهتمون إلا بالنص وحده بدءاً ونهاية ، ووسيلة وغاية ، حتى قيل عنهم إنهم ليسوا أصحاب نظريات ولكنهم شارحو نصوص ، فضلاً عن يسمون النقاد الشكليين ، والبنائيين ، والأسلوبيين ، والتفكيكيين . ولعلّ هذا الاهتمام المتنامى بالنص ردّ فعل للإغراق فى الابتعاد عن النص والاهتمام بالنظريات فى فترات سابقة .

ومن هنا عاد الاهتمام بالنص نفسه إلى الظهور والانتشار ، وإن كان بعض الباحثين الآن ممن يدعون الاهتمام بالأسلوبية يعكرون الماء على القراء باستعمالاتهم عبارات غامضة وإحصاءات صماء ، ورسوماً وأشكالاً مُصنّعة ، ومصطلحات مبهمة غائمة أقلها « التناص » و « التمحوور » و « التمفصل » و « التركيح » إلخ وهى ترجمات عاجزة تزهد القارئ فيما يكتبون .

إن الهدف من تحليل القصيدة هو إضاءتها ، وكشف بعض أسرارها اللغوية ، وتفسير نظام بنائها وطريقة تركيبها ، وإدراك العلاقات فيها ، من أجل مشاركة القارئ ووضع احتمالات النص أمامه من خلال تواشج الألفاظ والبناء النحوي الذي يعد ركيزة النص ، حتى يستطيع القارئ أن يلج في عالم القصيدة . ولن يتم ذلك إلا بتفسير بنية القصيدة ذاتها وتحليلها إلى مكوناتها التي انبثت منها . ولا بد أن يكون ذلك بأكبر قدر من الوضوح والسلامة وعدم التعقيد .

ولا أستطيع أن أزعم أن كل فصول هذا الكتاب قد حققت - وبقدر متساوٍ - هذه الفكرة التي أؤمن بها ، ولكنها على كل حال لم تتعد عنها . وقد كان بعض هذه الفصول معداً - في الأصل - لبرنامج « مع النقاد » أو برنامج « قصيدة وشاعر » بإذاعة البرنامج الثاني ، ولم أشأ أن أعود إليها مرة أخرى ، وآثرت أن أتركها كما أعدت أول مرة ؛ لأنني أعددتها بدءاً بالطريقة التي أراها أنا لا بحسب ما يراه غيري ، ولا ينفي هذا أنني مدين لذين البرنامجين بإعداد بعض هذه الفصول ، وخاصة ديوان « العطش الأكبر » و « لو أنفك من زمني » وقصيدة « الآتون من رحم الغضب » وقصيدة « أصوات من تاريخ قديم » .

سوف يجد القارئ أن هناك بحثين لا علاقة لهما ظاهرة بالشعر ، وهما البحثان اللذان يكونان الفصل الأخير ، ولكنهما يدوران حول قضية مهمة تتعلق بتعليم اللغة العربية وقد أردت أن أشرك القارئ المهتم معي في الاهتمام بهذه القضية والقلق من أجلها ، فقد يكون من اهتمامه وقلقه ما يعين على تحقيق الغاية من إثارتها ، أو يساعد على حل هذه المشكلة التي تناولتها فيها .

وبعد .. فإنني أرجو أن يجد قارئ هذه الفصول شيئاً مما يريد في هذا المجال ، كما أرجو أن أكون قد نجحت في أن أنقل إليه شيئاً مما أريده من تقديمها إليه .

محمد حماسة

مصر الجديدة في يوليو سنة ١٩٩٢م

الفضل الأول

المدخل النحوي للشعر

فاعلية المعنى الحوى في ماء الشعر

عن أم سلمة زوجة النبي صلى الله عليه وآله وسلم عن النبي صلى الله عليه وآله وسلم قال: «مَنْ شَاءَ أَنْ يَتَّقِ اللَّهَ فَليُؤْتِ رِجْلَهُ حُرَّةً»

أنا ملك ولا مبرر. أنا دهر بقدرت
 حال. هذا نكته
 واسمع قول حليم. في ضياء الظلمت

من حيث آخر الفصل من المذاهب الصوفية حيث من حيث
المعنى : الفصل بها من بسم الله الرحمن الرحيم : الفصل بعد محققين

$$d_{\text{eff}} = \frac{\lambda}{2} \left(\frac{n^2 - n_0^2}{n^2 + n_0^2} \right) \quad (1)$$

18A1 # 18A4

[illegible]

التي كانت الحوية ولم تنقطع حتى هذه الحوادث الأخيرة، وحجرت تلك الحوادث
 العنصرية عن إنشاء مدونة ذات اتجاه معروف أو حتى مذهب من المذاهب المتعددة
 واضحة تجذب إليه دارسي الأدب^{١٢}

إن أركانها التي تبنى عليها تلك كتابات الحوية الأولى - كما هو معروف -
 لغز الطوائف من كتابات الكتب - خارج أن فتح رواد في حوزة وأقسام حتى
 تحرك هذه الكتابات في بعض ضمن في الساحة - لأسباب - وأصبح هذا حياء
 صعبة بدلاً من تلك الحوادث التي تنقسمه المتخيلة التي لم يبق عليها الخلق - بأمر
 كثيرًا.

ومن المعروف أن حوية الحق في حذرة بعثت من أنه عالم حقن - وهو
 حرف أنه شأ في حقن القرآن الكريم - ومن - الحوادث المتعددة - وهذه - السيرة
 على الخاب الطويل فحسب - بل عطلوا ذلك في الحوادث المتعددة - وهذا - حياء
 من القرآن الكريم - والشعر حياء - ومن - الحوادث المتعددة - وهذه - حياء
 منفس الحق - ومن هذا حياء في حوية الحوادث المتعددة - الحوادث المتعددة
 الحوادث المتعددة - وهذا - حياء - الحوادث المتعددة - وهذا - حياء - الحوادث المتعددة

الحوادث المتعددة - وهذا - حياء - الحوادث المتعددة - وهذا - حياء - الحوادث المتعددة
 بالحوايص في حياء في حياء

الحوادث المتعددة - وهذا - حياء - الحوادث المتعددة - وهذا - حياء - الحوادث المتعددة
 الحوادث المتعددة - وهذا - حياء - الحوادث المتعددة - وهذا - حياء - الحوادث المتعددة
 الحوادث المتعددة - وهذا - حياء - الحوادث المتعددة - وهذا - حياء - الحوادث المتعددة
 الحوادث المتعددة - وهذا - حياء - الحوادث المتعددة - وهذا - حياء - الحوادث المتعددة
 الحوادث المتعددة - وهذا - حياء - الحوادث المتعددة - وهذا - حياء - الحوادث المتعددة
 الحوادث المتعددة - وهذا - حياء - الحوادث المتعددة - وهذا - حياء - الحوادث المتعددة
 الحوادث المتعددة - وهذا - حياء - الحوادث المتعددة - وهذا - حياء - الحوادث المتعددة
 الحوادث المتعددة - وهذا - حياء - الحوادث المتعددة - وهذا - حياء - الحوادث المتعددة
 الحوادث المتعددة - وهذا - حياء - الحوادث المتعددة - وهذا - حياء - الحوادث المتعددة
 الحوادث المتعددة - وهذا - حياء - الحوادث المتعددة - وهذا - حياء - الحوادث المتعددة
 الحوادث المتعددة - وهذا - حياء - الحوادث المتعددة - وهذا - حياء - الحوادث المتعددة

حاجون فيه إلى حده دهن وقوة حاضر . إنما الذي نفع الحاجة فيه إلى ذلك العلم
 فما يوجب التعاطية للشيء ، إذا كان إخراجها من طريق الخار كقوله تعالى : ﴿ فَمَا
 رَجَعْتَ بِتِجَارَتِهِمْ ﴾ وكقول المرردق : « منقها حروف في السماع » وأشباه ذلك مما
 جعل لشيء فيه فاعلاً على تأويل بدق . ومن طريق تلفظ ، وليس يكون هذا علماً
 بالإعراب ، ولكن بالوصف الموجب للإعراب ^(١) . ويؤكد عند القاهر المرحاني
 هذه الفكرة في أكثر من موضع ويبلغ عليها . فيقول في موضع آخر : « ومن
 العجب أن إذا نظرنا في الإعراب وحدا التعاضل فيه محلاً ؛ لأنه لا يتصور أن
 يكون للمفعول والصب في كلام مرية عليهما في كلام آخر ^(٢) » . فليس يحدث لها
 عن مستوى الفسحة النعوية في حد ذاتها ، فيكون الكلام صواباً لا يوجب له مرة
 ولا فعلاً ، لأنها لسا في ذكر نفوهم اللسان والتحرر من اللحن ويغ الإعراب
 بعد مثل هذا الصواب . « بما نحن في أمور تدرك بالفكر الطبيعية ، ودقائق يوصل
 إليها بشق لهم ^(٣) » . وهذه أفكار الطبيعة ، والدقائق التي لا يوصل إليها إلا
 شاف لهم هي انفعال الموحدة لأن يكون الكلام على هذا النحو أو ذلك من
 التركيب ، فإن كان ما يرون التعبير عنه قريباً جاء التعبير عنه بالقوة نفسها . وقد
 كان بعض متقدمي النحويين يعتقدون أن : « الأصوات ناعمة للسماع فهي قريبة »
 قريب ، ومتى صنعت ؛ صنعت ^(٤) . وفي ضوء هذا المبدأ عاين حتى بعض
 لغويي الفرائد ، وفسرها تفسيراً لم يُنسق إليه . ففي قراءة الحسن العسري
 لقوله تعالى : ﴿ سَأُورِيكُمْ دَارَ الْفَاسِقِينَ ﴾ سورة أعراف من الآية ١٤٥
 بإشباع صمة امره في سَأُورِيكُمْ يقول : « وراود في احتمال الواو في هذا
 الموضع أنه موضوع وعيد وإعلاء فممكن الصوت فيه وراود إشباعه واعتداده

(١) عند القاهر المرحاني : دلائل لإثبات صحة ٢٦ (طبعة ١٩٢٤) ص ٣٩٦ .
 في طعة الأستاذ محمود شاكر .

(٢) في السور من صفحة ٢٦ . انظر صفحة ٣٩٩ صفة لأشياء محمود شاكر .

(٣) في السور من صفحة ٦٦ . انظر صفحة ٩٨ من صفة لأشياء محمود شاكر .

(٤) من حسن : حقائق ٢٦ (٢١) حسن محمد من حسن : طبعة دار الكتب .

فأخلف النواة فيه (١٢٣) . وفي تفسير قراءه على س أنى طاب . من مسعود . حتى والأعمش لقوله تعالى : ﴿ وَنَادُوا يَا مَالِكُ لِيَقْضِ عَلَيْنَا رُبُكَ ﴾ - سورة الزحرف من الآية ٧٧ . ترحيم مالك . حده بمصر ترحيم . مالك . هـا تفسيرا . يفتق مع المبدأ السابق حيث يقول : « وذلك أنهم لعظم ما هم عليه صنعت قواهم . وذلك نفوسهم . وصغر كلامهم . فكان هذه من مواضع الاحتياط صبره عليه . وقوفه . أخوه . إن ما يستعمله ثالث لقوله « فنادى على الزحرف في معقته » (١٢٤) . فيها خاخر لرصد الظاهرة إن يفسرها . وإشارة إن . يفتق بالموقف الذي ترد فيه .

وكانت هذه اللمحات بظرات فردية موزعة في تناول القدماء للتصويص . كانت تؤكد أن لغة فكرة كاملة تحتاج إلى الوقت الطويل للتفكير . حتى كان الحديث عن إعجاز القرآن . وإعجازهم حوله هل هو بالتصريف أم بما تضمنه من الأحكام أو سر كنهه وبطنه أو بكل هذه جميعا . كان الحديث عن إعجاز القرآن محالاً حصناً للكشف عن طبقات ثلاثة الكرامة في التعبير الأدنى . وكان معقده الاعتماد في هذا المجال على المعاني الحوية .

وقد صلت هذه لهذه . نعم حتى اكتسبت عند عبد القاهر إعراباً في صيرته المعروفة . نظم . . وقد فاقص في ربط المعاني الحوية بتداول النص الأدنى . وأرجع كل مرة في التعبير إلى المعاني الحوية لا غير

وليس الظلم عنده في محمل الأمر . بل أن نضع كلامنا الموضع الذي يقتضيه علم النحو . ونعمل على قوايه وأصوبه . ونعرف مباحثه ليس بهج ولا نربع عنها . ونحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تحل شيء منها . وذلك أن لا تعلم شيئاً يتبعه الناطق مطلقه غير أن ينظر في وجود كل باب . وهرقه .

(١٢٣) ابن حي - المحقق ٩٥٩٦

(١٢٤) الشاعر ٢٥٧٢ . قال : « في الإصناف في مسائل الخلاف قال : « في الإصناف في مسائل الخلاف في مسائل الخلاف .

مقتضى في أحد إلى الوجود التي لها في فاعل . زيد مطلق . . زيد مطلق .
 مطلق . زيد . مطلق . زيد . زيد مطلق . مطلق . زيد . زيد هو المطلق
 . زيد هو مطلق . فقد ذكر عند ظاهر الخرجين هذا فاعله وجود الإضافة عن
 المضافين زيد . سعة بها الخمسة الأسماء . وهذا هو بالحمله المفعلة حيث تقدم
 وفي الفعل المضاف . مطلق . فحول المبدأ إلى فاعل بدلاً من أن يكون
 ضميره هو الفاعل . وهذا الوجود السعة بغير . تكبره . وترعه . مقدمه .
 وتأخيره . وإفرده . وتركيبه . وبفضله بضمير فصل أو عماد عن المبدأ . وفي يكن
 عند ظاهر الخرجين ها - فاصداً إلى حصر هذه الوجود . وإلا فهناك أوجه
 أخرى مختلفة . ممكنة . ولكن هذه الأوجه هي التي تختصها كلمة . مطلق . أو
 مطلق . أن في حالة اسم الفاعل . مضاف محض

وما يقوله عن الخبر يقوله عن الحال . مع سبعة خال بإمكانات أكثر
 من الخبر . مع الحال الخمسة خاصة . وجود الشرط . حرك . ومعاني أخرى
 ليس شئت في معنى ثم يقرر . بل فيها خصوصية في ذلك المعنى لا يشترك فيها
 غيره . المحل . ما يكون . من الفصل . الوصل . . النظر . فمبدأ ذلك الفصل
 . باله . أو . بالعد . أو . ثم . أو . ثم . أو . لكن . أو . بل . .
 وما بالاس ذلك منه من التعريف . السكبر . المندم . التأخير في الكلام . الخلف
 . التكر . والإصرار والإظهار . . هل . ومع . بل من ذلك ممكنة . . استعمال على
 الصحة . على ما سعى له . فهذا هو الفصل إلى المقوم . . فليس بواحد تشا
 يرجع صوره إلى تلك صورته . وحفظه إلى تلك حفظاً إلى المقوم ويدخل تحت هذه
 الاسم . لا وهو معنى من معاني الحق قد أنصب به موضعه . ووضع في حقه . أو
 غومل بخلاف هذه للجامعة وأصل من موضعه . . يستعمل في غير ما يسعى له .
 ولا نرى كلام قد وصف صحة المقوم أو فساده . أو وصف تورية وفصل فيه إلا
 . أنت أحد . يرجع تلك الصحة وذلك عباد . هناك امرية . وذلك الفصل إلى

(١٦) عند ظاهر الخرجين . ذكر الإضافة . صحة . أو . طمعه . ما . . صفة . من

معاني النحو وأحكامه . ووجدته بدخل في أصل من قصته ، وبصل سب من أنابه (١٦) .

وقد أخرج عدد القاهر المرحان على هذه فكرة وأثر وجود القول فيها . وقد أوضحت له كثرة مراجعتها وإتمام لفظها أن يقع من خلالها على عدة فرك دقيقة تدور في هذا الإطار . فعنده أن الألفاظ معقدة على معانيها حتى يكون الإعراب أن الوجود الفوحية له - هو الذي يفسحها . وأن الأعراس كانه فيها حتى يكون هو المستخرج ها . وأنه المعيا الذي لا ينس معصا كلامه . ورحمته حتى يعرف عليه . وانقباس الذي لا يعرف صحيح من مضم حتى يرجع إليه (١٧) . والألفاظ لا تعاضل من حيث هي ألفاظ مجردة . ولا من حيث هي كلم مجردة . وأن التفصيل وحلافها في ملازمة معنى اللفظة لمعى التي نلها أو ما أشبه ذلك مما لا تغنى له بصريح اللفظ (١٨) .

وأولى هذه الأفكار بالغاية في مجال الإشارة إلى النظم عند عدد قاهر المرحان هي الفكرة التي يشر فيها إلى أن هذه المعاني التي يفقد إليها ليست معنى من الممكن حصرها وتحديدتها حيث يمكن التبعيد ها . بل هي معان كثيرة متحدده مع تحديد لإبداع لأن نفسه . يقول : « إذ عرفت أن مدار النظم على معاني النحو وعلى الوجود والمروق التي من شأنها أن تكون فيه فاعلم أن الفروع والوجود كثيرة ليس لها حاية نفد عنها . نهاية لا تحدها إزدياد بعدها . ثم اعلم أن ليست أثرية بواحدة ها في أنفسها . ومن حيث هي على الإختلاف . ولكن تعرض سب المعان والأعراس التي يوضع ها الكلام ثم حسب موضع بعضها من بعض واستعمل بعضها مع بعض » (١٩) وهذه مسألة حديرة لا حيا . ولا يصح أن نهملها .

(١٦) السابق : ٦٥ و ٨٢ و ٨٣ من طعة الأستاذ محمود شاكر .

(١٧) طر السابق صفحة ٦٣ . ٦٤ . طر صفحة ٦٨ من طعة الأستاذ محمود شاكر .

(١٨) السابق منه من ٢٣ . ٦٤ . طر صفحة ٤٦ من طعة الأستاذ محمود شاكر .

(١٩) السابق منه من ٦٤ . طر صفحة ٨٧ من طعة الأستاذ محمود شاكر .

لقد كان من حملة أغراض عبد القاهر الخرجاني من نظرية النظم حرص
 ديبى وله كل الحق في ذلك حيث أراد الدفاع عن إعجاز القرآن ، وبأن
 طريقه من حلال النظم ، وتعظيم طريقة الخلد في ذلك ، عده الوقوع في معاكسة
 المحسوم^١ ، ولعل هذا ما جعل تطبيقه هذه النظرية لم تكن إلا على مستوى
 الحملة الواحدة بوصفها وحدة فية مسئلة تحمل كل مقومات قايها واستقلالها ،
 وقد يصلح هذا الحصر من التناول للقرآن الكريم على اعتبار أن كل آية فيه على
 كل حمة منه معبرة في ذاتها ولكن هذا التناول لا يصلح للشعر من حيث إما
 لسا يريد تحليل حمة من القصيدة أو بيت واحد فيها بل يريد تحليل القصيدة كلها
 بوصفها وحدة بائية متكاملة ذات أجزاء كل جزء فيها يقوم بوصيفة معينة في
 تكامل هذا البناء ، إذ إن هذا يدفع إلى تساؤل المرناب ما الذي يدفع الشاعر
 إلى صوغ هذا البيت من الأبيات المستقلة والأغراض الشاعرة في قصيدة واحدة ؟

ومن هنا كانت حضرة ما صعه عبد القاهر من التحليل بأبواب مسئلة
 معروفة عن سياقاتها منظور إلى كل بيت منها على أنه عمل فني مكمل ، وقد
 خطت هذه الأمثلة ، فصلت تداول بين السلاعين من بعده حتى فقدت بريقها

ومع هذا فإني أرى أن محاولة عبد القاهر الخرجاني محاولة وصية في تاريخ
 النظر إلى النصوص الأدبية وتفسيرها ، وقد كان المرحوم أن تثمر هذه المحاولة بعد
 أن تنمو نموا طبعيا من بعده حتى تصبح مباحثا ثابت الدعائم وأصبح المعنى ، ولكن
 يبدو أن من أتى بعده أعشاهم برهن دمه ونوقد حافظه فدأبوا في إطاره ، ولم
 يريدوا على عمله شيئا إلا التعريع والتقسيم ومحاولة التفيد ، مع أن هذه المعاني تند
 عن التفيد الصارم ، وقد كان أولى من جاء بعد عبد القاهر الخرجاني أن يحاولوا
 تطبيق هذه النظرية فبكثروا من ذلك ، لأن حياة هذه المعاني السجوية في التطقن
 المتحدد المستمر ، وكان يمكن عن طريق هذا التطقن المتكرر المتتابع أن يكون
 لذيذا سبيل واضح إلى تناول النص الشعري عن طريق فهم السجوى الناصح ،
 ولو كان ذلك قد تم واتصل لأصبح لدينا الآن مذهب عرني في تحليل النص وتفسيره

١٠٠ - نظم صفحة ٢٣ ، ٢٤ ، انظر صفحة ٢١ ، ٢٢ من ضمة لأحمد محمود شاذل

وفئة المراجعة وإعادة النظر . وقد كان علماء المعاني أنفسهم محسبين غاية الإحسان عندما كانوا يذكرّون وجوها مختلفة لتركيب ما من التراكيب ، وبعد ذكر هذه الوجوه يعقّبون بما يشعر أن الثابت مفتوح لكل عتيد في فهم النص بشرط سلامة العمل واستقامة القطع . يقول القزويني مثلاً بعد أن يذكر عشرة أعراس مختلفة قد يحدث المسد إليه لواحد منها ، وإما لا اعتبار آخر مناسب لا يهتدي إلى مثله إلا بفعل السليم والقطع المستقيم^{١٢٢} فالأمر راجع أولاً إلى سلامة العمل واستقامة الفطرة في النظر إلى النصوص وليس معنى هذا أنه ندوق عفو ، لكنه ندوق قائم على فهم العلاقات التي تحكم التركيب وتوجه سائره ، وهذه العلاقات هي : للمعاني التحويلة .

إن الوقوف على المعاني السحرية وفاعليتها في القصيدة محاولة لطرف أهم أولها للولوج في عالمها ، وهذا يقتضي أن نحسّ العنّ بالشعراء الكبار فلا نبطر إلى شعرهم تعبيراً نصوباً والتحفظة . وخاصة الشعراء المتقدمون - بل ينبغي أن نحاول استكشاف أسرار التراكيب لديهم حتى تلك التي تبدو على أنها - من وجهة نظرنا - مخالقات غريبة يرتكبوها في شعرهم ، إنهم يعمدون إليها عمداً عبر خافض عنها ، ويردونها معنى متوافق مع المعنى الشعري للقصيدة ، ولقد كانت فطرة النصوب والتحفظة وراء وقوف بعض النقاد العرب القدماء من هذه المخالقات مذهب العجب والاستقصاء والتحذير من ارتكاب أمثالها ، ولعل هذا الموقف كان من تأثير الحجة الذهبية عرّلوها هذه الظواهر لأنها لا تعطرد مع القاعدة التي يرحبون بها الألفاظ ، مع أن إمام الحجة سبويه يقول : « وليس شيء يصطرون إليه إلا وهم يخولون به »^{١٢٣} وقد حاول العنّرى العذ أبو الفتح ابن حسي أن يفقه تفسيراً واضحاً لما سماه الحجة « ضرورة شعرية » إذ يرى أن الشعر لدى بعضه إلى مثل هذه المخالقات هو الشاعر القوي الحسور لأنه يعلم أن ابتعاده عن مثل هذه الأمور أقرب إلى الحجة وأبعد عن اللطافة ، وليس في ذلك

١٢٢) حبيب درويش الإصحاح في هذه الأمثلة ٩٠ (الطبعة الثانية ١٩٧٥ م) شرح ونحو
١٢٣) محمد عبد السلام خديش في كتابه الأسرى ١٠٠ - ١٠١

(١٩١) سبويه ١٠٠ - ١٠١ (طبعة - بغداد) ١٣٠ (طبعة - لاهور)

وإذا كانت محاولة عند الظاهر الحرجي وما أسفرت عنه من علم لغوي
تغل مرئياً تراثنا أصيلاً في الدعوة إلى إحياء الاهتمام بالعلمي السوي ومحاولة
جعلها مدخلاً لتفسير الفصيدة وفهمها ، فإن هناك مرئياً آخر معاصراً يتمثل في
الدعوة الخديدة في النقد الأدبي التي تحاول جاهدة توحيه النقد في أدب العربي
ووجهة لعوبة عن طريق النقد التطبيقي استناداً إلى أن العمل الأدبي من لغوي في
انقسام الأول ، ولذلك يسمى الدخول إلى النص الأدبي من لغوي في المقام الأول ؛
ولذلك يسمى الدخول إلى النص الأدبي بعبء تحليله من مائة الفلام وهو اللغة بكل
مستوياتها وتعدادها التي يستخدمها العمل الأدبي في تكوين شكله الفني
والفصيدة قبل كل شيء ، تركيب أو بناء لغوي ، ومهمة الناقد حينها ليست هي
إطلاق الأحكام العامة القائمة على الاستحسان أو الاستنباط لدائين عن أثره
عليهما من خلال العمل نفسه ، أو رصد اتجاهات عبر أدبية كالأخاهات السياسية
أو الاجتماعية أو الفنية أو غيرها وسمة العمل الأدبي أو قائله إليها والاكفاء
بعض الإشارات التي تساعد على هذا ، بل مهمة الناقد الحقيقية هي إضاءة العمل
وتنويره واستكشاف حوسه الفنية وعلاقاته في ضوء ما يسمى بالقراءة الخاصة
للنص الأدبي (٩٩) .

ولكن هذه الدعوة لم تجعل المصطفى منكراً من مرتكباتها ، ولم يهبط
في كثرة أوصحابها حتى الآن ما يشر إلى اعتيادهم عليه أو الاستعانة به غير بعض
الإشارات القليلة جداً التي لا تمثل مهبناً متكاملًا ، وهم معذورون في هذا ، لأن
الحاجه لم يقدموا لهم مادة صالحة لاستغلالها في هذا السبيل ، ولم تألف مدرسة

١٩٥١ م. بدأ العمل بالكتاب في عام ١٩٥١ م. بعد أن استقرت الأوضاع السياسية في مصر. وقد استمر العمل على الكتاب حتى عام ١٩٥٤ م. وقد تم نشر الكتاب في عام ١٩٥٤ م. وقد كان الكتاب من أهم المؤلفات التي تناولت موضوع التعليم في مصر. وقد كان الكتاب من أهم المؤلفات التي تناولت موضوع التعليم في مصر. وقد كان الكتاب من أهم المؤلفات التي تناولت موضوع التعليم في مصر.

لغوية واحدة ذات اتجاه معروف يعنى تأثيره الجارات الأدبية بحيث سمحوا من
 اتجاه يقدى في هذا الصدد ، وكل ما يجده أمامهم هؤلاء القاد يحيدون من ساح
 حوى يحدث لا يختلف عما يجده في كتب النحو الشائعة التى لا تتناول هذه
 المعانى النحوية بقدر ما تناولت الصيغ النحوية (وسوف أشرح الفرق بينهما) .
 تحدثت كتب النحو إلا عن بعض هذه المعانى حديثاً غير مقصود بله الحديث
 عن أعراض بناء الفعل للمجهول أو معنى حروف الجر أو معنى حروف التعقيب
 والفرق بين حروف البدل ، بعضها ، البعض الآخر ، والفرق بين همزة لأسماء
 و «هل» ، والحديث عن أعراض الرفع ، ومعانى حروف التريادة في صيغ الأفعال
 وما يشتق منها ، وهى مواضيع قليلة جداً فضلاً عما توحى به من إعطاء هذه
 المعنى صفة الشمول والأطراد دون أن تربط ذلك بمواقف معينة .

إن الحديث عن عناصر مقيدة من مجموعة قصائد مختلفة لشعراء محققين
 كالحديث عن المرأة أو الحب أو الناقة أو الفرس أو الأضلال في الشعر الماهل مثلاً
 مع بريقه أحياناً - لا يساعد قارئ ، معقبة امرئ ، القيس مثلاً على فهمها
 بوصفها بناءً فنياً لغوياً ، فضلاً عن أن مثل هذا الصرب من الشاؤل الذى يعزل عنصراً
 من عناصر القصيدة عنها ، ويخلطه بعيداً عن إطارها ، يجعل القارئ ، يقبل على
 قراءة القصيدة وفى دمه فكرة سابقة عن بعض عناصرها قد يشوش عليه وضع
 هذا العنصر مع بقية أجزاء القصيدة الأخرى التى لا يتم تكوينها قصيدة إلا بهذه
 العناصر مجتمعة وتفاعلتها في داخل إطارها . وقد يكشف التحليل النقدي الخاص
 بكل قصيدة على حدة أن الناقة مثلاً عند امرئ ، القيس تختلف . لابد أن تكون
 كذلك - عنها عند ضرفة ، بل قد تختلف عند الشاعر الواحد من قصيدة إلى
 أخرى حسب توظيفه لها ، وهكذا .

أما الذى يعنى ، القصيدة ويكشف مكوناتها ويساعد القارئ ، على تدهفها
 فهو أن يأخذ الناقد بيد قارئها وييسر له كيف تركب هذا البناء النعوى المعنى
 حتى استوى عملاً ذا دلالة حاصلة ، وييسره بمواظف التحمل في هذا التركيب ،
 وإلى لا أعتقد أن من أهم أبواب الدحول في عالم القصيدة الباب الذى يكشف لنا

كيف يتم هذا التركيب ، أن تتركب وحداث السماء المسمى للمقصيدة ، وأسمى به
 المعاني الحوية ، . وأعتقد أيضاً أن على المشتغلين بالشعر أن يقدموا في هذا
 العدد ما يعين القراء على أداء مهمتهم حيث يسروا لهم السبيل ، أن يتعاونوا في
 العربية على كشف النصوص وتحليلها بدلاً من أن يعملوا مداربين محالين .

ولكن . هل يصلح المعنى الحوى مدخلاً لتناول النص الشعري ؟

إن النص الشعري مطبوعة تركبه مختلف مركب يعمل من الدلالات أكثر مما
 تعمل النعمة المستعملة في محلات أخرى ، أو اللغة المتألفة في تركيب أي نص أدبي
 آخر . ومالا يقال في القصيدة أكثر مما يقال ، إن الشاعر يكفى أحياناً باللمحة
 الدالة والإشارة الخفية ، وقد يسهب في وصف شيء يجعله مقالاً لشئ آخر . ولا
 يعود إلى عرصة بطريقة مباشرة ، وقد يعلن أنها كذلك . إن المقصيدة بناءً في
 يعمل من الإشارات الكثير ، ولكن الدليل الذي لا دليل سواه على أن ما يريد
 الشاعر من قصيدته هو ما يقوله فعلاً في القصيدة . وما يقوله هو الكلام المتكوه
 بعلاقات خفية معه أنتجت هذه الدلالات المتكيفة . إن الشاعر قد ينجح إلى ما
 هو متع في تقاليد النص الشعري في عصره كأن يلهجاً الشاعر الخاهل مثلاً إلى
 وصف الأطلال ووصف الناقة أو العرس ووصف الثور أو الخمار النوحني أو عز
 هذا ودانك مما يتداول في الشعر الخاهل . والسؤال الآن . هل هؤلاء الشعراء
 جميعاً يصمون أطلالاً واحدة أو ناقة واحدة ؟ وهل أنهم يصمون شيئاً واحداً ،
 هل رقنهم واحدة ، واستخدامهم له واحد ، وتوظيفهم هذا العنصر أو ذلك واحد ،
 وطريقة سائرهم الخفية واحدة بحيث يسوع لنا هذا جمع هذه العناصر إلى تاء في
 طاهرها متشابهة من هذا الشعر الكثير ود. استأها تعبير واحد ؟

أعتقد أن لو كان الأمر على هذا النحو صحيحاً . وهو ليس كذلك
 لأعنت عن الشعر الخاهل كنه عدة قصائد قيمة جداً .

ولعرس أن بعض الشعراء يقومون بعضاً في وصف هذه الأمور وصفاً مجرداً
 من أي دلالة أخرى وراء هذا الوصف ، فكيف يصف ؟ هل يستخدم نفس

المفردات ومعنى الحمل ويقدم بها معنى العلاقات * صحيح أن هناك كثيراً من المفردات تتكرر في القصائد الخاضعة . ولكن المهم ليس هو المفردات ، لأن هذه المفردات لا تكون ذات دلالة واحدة في كل موضع ترد فيه ، فهناك قدر مشترك من معنى هذه المفردات بين أثناء السمة المعوية الواحدة ، لكن هذه المفردات تكتسب معاني إضافية في السياق الجديد . ولم أكتب الخديعة

إلا لئلا أعطى القارئ من المعنيين مجموعة متألقة تماماً من مواد البناء ، مساحة متألقة تماماً من الأوصاف ، وطناً من كل منهما أن يقدم ساء يصححه . وهذه ، حالة شاعرات محضين وفقاً لقاعدة أولية هي أن كل رؤية أصيلة منفردة تنهت عن الأخرى . وإذا أردنا المقارنة بينهما فسوف نرى المقارنة على أساس طريقة تنبيه . ومن دالة السمة سوف نقول إن كل ماء ، ذلك مما مر به . وفي عمل في مادته اللغة وأساس تنبيه التركيب ، ألا تكون دراسة طريقة تركيب المقصود الأشعة من أنحاء كثيرة قد عصى أنها بعيدة عنها *

إن كل معنى في القصيدة مهما قل في إيجاده تابع أولاً وأخيراً من طريقة سائها ، وهذا يقوم على حمل ذات علاقات بين أجزاء الجملة الواحدة من جانب ، وبين الخمسة والأخرى من جانب آخر . وكل ما يقابل عن التصوير المعنى ويعبر ، أت في أصله من طريقة تركيب ، ومن تأليف الحمل ، ونسبة الأشياء بعضها إلى البعض الآخر ، وضعها في إطار واحد ، ووضعها في سياق معين ، من حيث إن هذه فحسب هي أثر الخيال الخالق ودليل تفرده وعقربه . إن الشاعر عندما يقوم ببناء قصيدته يعمل بهذه الطريقة دقيقة في صرح كل المقالات الاستدلالية المختلفة التي لا يمكن التعبير بها عن مرده ، ويحار عليها جميعاً بصورة التي يورد بها حمله ، وهو عندما يطررها قد تكون مقصوده لديه بطريق السلب . إنه في سبيل ذلك يعنى من استعماله كثيراً من المفردات على مستوى استخدام النعطة المفردة ، وثلث من التركيب على مستوى الجملة ، ويفصل عليها ما يعنى ، به من مفردات . ثم السب ذات علاقات ، وقد كان بعض القدماء على وعي دقيق بعمل الشاعر على هذا النحو . وهذا هو سر سوبه وإن مالت ما سماه السحابة صر . ف شعرية بأنه

ما ليس لشاعر عنه صدوحة . فليس يوسعها أن يقول إن الشاعر مضطرب مادام
 قادراً على استبدان تركيب آخر بهذا التركيب . وهذا صادق على كل ما يقوله
 لشاعر فهو مختار في كل ما يقول قصد له ، وعملية الاختيار لديه تحكمها أمور
 مختلفة متعددة بعضها لغوي وكثير منها غير لغوي . والذي يصبها ها أن الشاعر
 اختار هذا البناء دون سواه . وهذا التركيب على غيره ، لعامة بنمائها ومغلب يسمى
 إليه . وقد رأى أن الذي اختاره أدل على مراده من سواه ، ولا دليل بين أيدينا على
 كل هذه الأمور إلا التقصيدة ذاتها ، وطريقة تركيبها وبناء حملها والعلاقات الخاصة
 بها والإشارات التي تحملها هذه السبب كل أعادها . وهو ما ينقص كله داخل
 العلاقات السحوية .

وبذلك انتهى بنا الأمر إلى هذا الخلد فلابد أولاً من التعريف تعريفنا نراه
 ضرورياً من شيئين هما : المعنى السحوي والصيغة السحوية .

الصيغ السحوية تحريضية ثالثة (المفعول + الفاعل) . (المندأ + الخبر)
 مائة . وهي متعددة يمكن حصرها وتقسيمها . وكتب السحو المتأخرة لا تنس إلا
 بالصيغ السحوية . وهذه الصيغ مهمة من حيث يكون المطلوب هو تعليم الصواب
 . الخفاء في التركيب . والصيغ السحوية لا تحمل أية دلالة غير التحريد . ولذلك
 يمكن أن يصاح . وهذا لما عاربت مفرغة من الدلالة إلا من دلالة الصيغ السحوية
 فقط . ومن هنا يمكن إعرابها كأن يقال في صياغة هراتية :

ولقد فأتت الشيصم بماء فتشرعت ففائه فملان
 حتى اسحت عساه في برية وناسج في التفحات كل قن

فليس في هذين البيتين إعرابين إلا الصياغة على قوانين السحو والعروض . فهما من
 بحر الكامل ومن حمل يمكن إعرابها بما نفقضي أصول الإعراب . ولكلها حائلياً من
 أي دلالة أخرى على الإطلاق لأنهما حائلياً من المعاني السحوية .

والصيغ السحوية كما رأينا - ليست إلا حائلياً واحداً من حواسب المعنى
 السحوي الذي يتألف منها ومن دلالات أخرى متعددة تتكاتف في المحملة

الواحدة ، بعضها راجع إلى صيغ مفردات المستخدمة في إطار الجملة . ومعنى هذه
 مفردات . وعلاقة هذه المفردات بعضها ببعض الآخر ، ومعناها الناتج من
 تركيبها في جملة واحدة وتفاعلها داخل هذه الجملة مع بعض العناصر الأخرى
 تفاعلاً يسج عنه معنى جديد ، ومن هنا يكون لفظة الواحدة معنى في موضع . لا
 يكون لها هذا المعنى نفسه في موضع آخر . وإذنا نرى لفظة يكون في غاية
 التصاحف في موضع ، وراها بعضها فيما لا يحصى من المواضع وليس فيها من
 التصاحف قليل . لا كثير ، وإنما كان كذلك لأن لفظة التي من أصلها تصف فقط
 في شأنها هذا بأنه تصبح مربة تحدث من بعد أن لا يكون . وتظهر في الكلام من
 بعد أن يدخلها النظم ، وهذا شيء . إن أنت ظننتها وقد حثت بها أفرداً فتره
 فيها بعضاً . ثم تحدث لها رأيتما ظننت محلاً .^{١١}

إن الشعراء جميعاً يتعاملون في شعرهم مع مادة واحدة هي اللغة مفردات
 . تراكيب . ولكسا حد . بعضهم أكثر فيه من الآخرين . لا من حيث إن أصلها هذا
 لشاعر أحسن . لا أحمل . لا أرق . ولا أعذب . إن آخر هذه الصفات . بل من
 حيث إن طريقته شاء هذا الشاعر لأشياء خلف عن طريقة سائر الآخرين . وإحتيار
 هذا بحسب عن احتيار ذلك . وهذه حال هذا الشاعر الذي سجد تراكيب مادة
 له خلف عن ذلك . فمادة الموجودة بين أيديها هي اللغة . فالخبر مثلاً مادة
 واحدة ثنائيتي مختلفين . ولكسا حد أحدهم سائر غيره . بموقعهم لا من حيث نوع
 الخبر المستخدم في المثال بل من حيث طريقته صوبه واستخدامه مادته . وكذلك
 الألوان . الأصناف مادة . واحدة لرسامين مختلفين . ولكن بعضهم يوفق الآخرين
 وفناً عنهم لا من حيث استخدام مادة معينة . بل من حيث قدرته
 على التأنيف بين الألوان . لاختلاف ودرجاتها . وهذا كله محكم بالحال الذي يوجه
 هذا التأليف . وكذلك طريقة استخدام اللغة عند الشعراء هي ليس بهما تخالفاً
 والتفصيل بينهما . وإنما كان التفصيل بين الشعراء لا بهما إلا عن طريق التأليف
 فقط . فإنه يسعى أن يستل ذلك من حاله . المعاني المحيية .

(٣٦) دلائل الإحصاء ٣٠٩ . مصر صفحة ١١٤ من صعه . دكتور محمد . شاذل

إن هذه المعاني السحوية تعدد وسحدد بتعدد الأفعال في الشعر وتعدد
 في الطبيعة السحوية قلب حتى بالأمثلة المتعددة التي لا تنفسي ولا تعد
 ومن هنا تعدد المعاني السحوية وسحدد ، فطبيعة السحوية مثلا تأتي في الطبيعة
 السحوية ، ولكن دلالة السحوية بوصفها معنى حوبا لا يتوقف على قبول الاسم
 فعلا فحسب بل يتوقف هذا المعنى على ما يدخل هل هو مقصد ، مؤول أو
 اسم ، وما يوح هذا الاسم الذي يما في الشاعر شاعرا وطبيعة السحوية هل هو
 فكرة أو معرفة وهل هو فكرة محصورة أو غير محصورة ، وإذا كان معرفة فهل
 يعرفه عن طريق إحصاء أو العالمية أو الوصفية أو الإشارة أو عن طريق الألف
 واللام أو الإشارة إلى واحد منها ، وما يوح ما أصب إليه ، وما معنى هذا الاسم
 معهما ، وما معناه الذي وما العلاقة بين هذين المعنيين ، وما الموقف الذي
 يكسبه وما درجة أهميته ، وما درجة هذه الألف ، وما يوحها ، وما طبيعة هذا الفعل
 ، وما معناه المعنى ، والسؤال هل هو فعل مقصود أو مقصد ، وما يوح مقبده ، ثم هل
 خمسة بعضها المدة من فعل والدخل صف في جملة أخرى ، أو هي جملة
 مستقلة ، وهل هي جملة مقبضة أو مقبده ، وما يوح مقبدها ، هل هو لاستفهام
 أو التمني أو التمس أو التحديد أو التخييل ، وما دخل هذه الجملة من دلالة وفي
 السياق العام بمقبده ، وهل تتركز أو تنكسر هذه الدلالات في غيرها من الحمل ،
 وما علاقتها السحوية والسحوية بالحق في آخر هذا السبع الشك
 امتثالت ، وقد حصل عند الشاعر المرحون هذه الوجودات المعروفة في عالم
 موجود إلى غول ، وقد قد حرف أن مدار أمر انظم على معنى السحوية هل
 الوجودات المعروفة ليس من شأنها أن تكون في فاعله أن المرفوع ، الوجودات كثيرة
 ليس لها طابع غف عده ، نهاية لا أخذها إزدادا بعدها ،

فالسبع السحوية مقبضة في معاني السحوية ، هي محصورة ، واحد من عناصر
 متعددة تؤدي إليها ، مقبضة على هذا المستوى يحكمها بوعاد من العلاقات
 السحوية ، العلاقات الأفقية والعلاقات الرأسية ، أما العلاقات الأفقية فالتقصود بها
 ترتبط الجملة الواحدة في داخلها بواسطة العلاقات السحوية المعروفة على مستوى

خمنه من الاستدلالية وحجية في حجة الاسبية، والمعلية والمخاضة في حجة المعية
إلى آخره .

وحال حجة على هذا ليس مع نفسه ، و عادة حجة في
لا تنهر أحيا ، ولكنها تكون أساسا بوجه عملية التحليل هذه الخصائص هي
- الملاحظة والتحليل .

على ذلك في كل هذه الحجة ، وما كان إليه

الأساس بعد ذلك في الاستدلال الخاصة بكل

و لأقول اني سعي أن يلاحظ ويرصد هي الحجة باسم الحجة المعية
و يصح انحصارها ، و ما عتائق حجة التي تنطوي ، و يلاحظ في ذلك أنه
كيفية التي ، و في في الحجة و قد له تحليل هذا فتمت احبار السامر هذه
الحجة " و ما خلافة ذلك بالعرض ليس سبقت له ؟ أو ما العرض من ؟ و هي
تلاءم ذلك مع تلك التي ، و في في ؟ و ما رآته هذه الحجة ؟
هذا التعارض في الساء الكل للمفيدة ؟

و هذا كله يرصد من خلال تلك الحجة بالجملة ، و راعي في هذا السبل
بإطلاق و التمسك و الإفراد ، و التمسك ، و التمسك ، و تحت كل من هذه
فروع ، و تحت إطلاق ، و تحت هناك بعض بعض ، و تحت هم
لعمل المسمى للمعلوم غير ما قد ، و قد ، فاعبه فقد ليس لا يقضي به طوف و لا
جا ، و محرو ، و ما ذكر به أن مقبول من بعض الحجة ، و إذا رأت شيئا من هذه
أن العمل مفيدا ، و ما يحسن معنى المطلق من معنى مفيد في الإفراد ، وليس
هناك معنى فمفيد إليه شيء آخر ، و ما هو معنى جديد من حيث الاستدلال
و هكذا يكون الأمر أذا ، أنما رأت شيئا و تحت المعنى قد ما غير ليس
كل ، و من أجل ذلك صلح شعراء العمل الواحد إذا أن به مفيدا في التمسك
و معنى إلى شيء في الحد ، كونه نفي ، أن إن أحسن أحسن لأنفسكم
و قوله عز وجل : وإذا بطشتم بطشتم جبارين ، مع اعلم أن التمسك سعي

- ١ - غدا طاولها نَعْتَنُ للريح هافياً
 يموت بأرباب شعاع وبهسل
- ٢ - فلما لواه القوت من حيث أمه
 دعا فأحاطه بغير نخل
- ٣ - مهينة من أوحده كذاها
 قداح بكفى يامر تتلفل
- ٤ - أم الحشرة شعوت حثت دبره
 عاصي من أساهل سام معتل
- ٥ - مهينة فوة كذل شلوقها
 شقوق السعوى كالأخا ونسل
- ٦ - فصيح وصحت بالراح كأنها
 وإنه يوح فوق علباء نكل
- ٧ - فأعصى وأعصت ونسى وأنت
 مرامل عراها وعزبه قزمل
- ٨ - شكاً وشكت ثم ايعوى بعدو رعوت
 وللعتز إن لم يفع الشكو أجل

- ١ - القدر بالراح فوق حديد يد حرس
 للشباب الصل في أجل يصل يبرع
- ٢ - أم طيعة الحل الشاهي
 بهاء العود لجمه عاصي
- ٣ - أمه العود لجمه عاصي
 بهاء العود لجمه عاصي
- ٤ - أمه العود لجمه عاصي
 بهاء العود لجمه عاصي
- ٥ - أمه العود لجمه عاصي
 بهاء العود لجمه عاصي
- ٦ - أمه العود لجمه عاصي
 بهاء العود لجمه عاصي
- ٧ - أمه العود لجمه عاصي
 بهاء العود لجمه عاصي
- ٨ - أمه العود لجمه عاصي
 بهاء العود لجمه عاصي
- ٩ - أمه العود لجمه عاصي
 بهاء العود لجمه عاصي
- ١٠ - أمه العود لجمه عاصي
 بهاء العود لجمه عاصي

١٠ - وفاء وهاء بادئات وكُتُها

على ككط مما يكاتم محمل

فهذه الأبيات العشرة كلها حمئة واحدة تكون التصوير بها من حلال تفيد
المحمل في الحمئة ، وأُخِلو على القوت الزهيد كما عدا .. ، وكاف وما بعدها ممعمل
مطلق ، اطلق منه الشفونى إلى صورة هذا الذئب الخائع الذى عدا طأوبا بعارض
الريح ويدعو بظائره الخياخ المهايل اننى يتطرق لها بوصف حتى تقوى به وسها هذه
الغفلات استحاوية ونبدأ بالمدعوة والإجابة ، دعا فأجابه - فصيح وصحت -
فأعفى وأعصت - التنى وأتست - عراها وعزته - شكا وشكت - ارعوى
وارعوت - وهاء ، ثم تجمع كلها في آخر الحمئة ، وكلها على ككط مما يكاتم
بمحمل .

وهذا مثال آخر من طول الحمئة عن طريق تفيد عصر من عناصرها ،
فقول نادر شاكر لسياب في قصيدته ، النومس العمياء ،^{١٢}
الحارس المكدود يعمر والبغايا متعات
لنوم في أحدهن يرف كالقطر لسحب
وعلى الشفاء أو الحين
نروح السمات والأصاح نكلى ماكيات
معتزات بالعمور وماخطى والغفهايات
وكان عارية الصلور
توصال حندى قتيل كللها بالزهود
وكأها دبح إلى الشهوات ترحمه العمور
حتى تهدم أو بكاء سوى نفايا من صبور

فهذا المنقطع الذى يحتل تسعة أسطر أو أبيات أو ما شئت من تسمية -
في حمئة واحدة سمية ، حارس المكدود يعمر ، قيدت بالخال ، والبغايا .. ، وهى

١٠ - ككط : اشتدة أو الحمئة أو المروج

(٣٠٠) ديوان تشوذة شعر صفحة : ٩٠٠ ، ٩٠١

الحرارة هي نسبة أيضا إلى الحر من مائها بعدة أحوال بعضها مبردة و منعاب .
 و بعضها حملة لحرارة أو فعية عفتت على أي مائها حمل أحرى ، و اسم بعدد حر
 و بعدد غدير لأحر المتعددة حتى طالت حملته على هذا النحو ، و سميت هذه
 على . و قد تارة حيث ما حتى كذا يسمى الحملية الأولى . هي و الحر من
 متكونة بحر و فقد عزم من حلاتها السبب إلى هذه الجملة التي جاءت هذا الأول
 و قبل يسمى أحرارها حتى صرف الأهمية إليها ، و ليس هذا غريب في لغة
 الشعرى ، و عليها أن نحاول الكشف عنه

إن إلى معنى الحوية الأفقية هنا ذات دلالة خاصة . علينا أن نشاهد
 تقصيده . حصر الحمل على هذا المستوى . و لاحظ ما فيها من عناصر ، و حاول
 اكتشاف الرغبات في كل هذه العناصر . و ما عليها في السياق . و سميت بعضها إلى
 بعض ، و ما يلحق بكل ذلك من معتقدات و برامج . و ما يستند عليها من معاني
 الأذهان الخفية ، و ما يلائم هذا كله من التعريف و التكميل و التقدير . و الأخير
 و لذلك . و أهداف . و لا يعمل شيئا مهما بدا في نظرها فيما من عناصر التركيب
 كأن يستحده لتظهر الغدير حيث يمكنه استحداثه لتقصر أفعال حقا من
 الفعل :

أبرنى الدهر على حكمه	من شامخ عالي إلى حصر
و عالي الدهر يوم الغنى	فليس في مال سوى عروني
ألكامي الدهر وباري	أضحكى الدهر ثارا رضى

فيها لا يفسح أن يعمل إظهار كلمة « الدهر » و تكرارها حيث ش من
 تمكن الاكتفاء بصورها بعد المرة الأولى و دلالة ذلك

سوف نكشف لنا دراسة تقصيده على هذا المستوى . و أعني به مستوى
 العلاقات الأفقية أو معنى الحوية الأفقية لتقصيده أن التقصيده الواحد حدد
 محمود من لأحر ، كل جزء منها يراعى أفقا على هذا النحو . يكون و حده خاصة
 فنل عنصر من عناصر ، لتقصيده أو صورة من صورها ، و سوف نكشف هذه

• من مميزات هذا المصنف وأعلى صوف نسبه إلى الحنفية ومفاتيح الوصول إلى عالمها

إن دأبى النعمه لغيره حب ألا يحبو، من أن يسيل عدل من على معدن
كأن يقول الشاعر ما يقول : وإني لأعقد أن على الشجر من راحة ، طام النعم
أن يسهموا نصيب كثير في هذا الخلال ، وأن يتعاونوا تعاوناً فعالاً مع بقية الشجر
لتخلص لنفس الشجرى وحده ، فيندموا هم إحصاءات ، نصحة في هذا الصدد من
استخدام الخواص السابقة في قصائد بعضها ، أو دواوين خاصة ، فمنكم من أداء
مهمته الأولى على الوجه الأمثل .

وأخيراً نحمد الله الذي هدانا لهذا الذي كنا لنهتدي لولا أن هدانا الله. والحمد لله رب العالمين.

(۲۱) اشیاء تصانیف کے نام کے ساتھ ان کی قیمتیں لکھ کر مندرجہ ذیل جدول میں درج کروائیں۔

علی حد صوره من بات صام دی جامعہ ضریح فی دکن

[illegible]

الف من هذا الكتاب .

الفصل الثاني

التحليل النصي للقصيدة

(قصائد قديمة)

المبحث الأول

العلاقات الرأسية والأفقية في القصيدة

(قصيدة ثعلبة بن صعير)

- ١ -

قال ثعلبة بن صعير المازني :

- ١ - هَلْ عِنْدَ عَمْرَةٍ مِنْ بَقَابِ مُسَافِرٍ
- ٢ - سَيِّمَ الْإِقَامَةَ بَعْدَ طَوِيلِ ثَوَائِهِ
- ٣ - لِعِدَاتِ ذِي أَرْبٍ وَلَا لِمَوَاعِدِ
- ٤ - وَعَدْتُكَ ثَمَّتْ أَخْلَفْتَ مَوْعُودَهَا
- ٥ - وَأَرَى الْعَوَانِي لَا يَدُومُ وَصَالُهَا
- ٦ - وَإِذَا خَلِيلُكَ لَمْ يَدُمْ لَكَ وَصْلُهُ
- ٧ - وَجَنَاءَ مُجْفَرَةِ الضَّلُوعِ رَجِيلُهُ
- ٨ - تُضْجِي إِذَا ذُقَ الْمَطْلَى كَانُهَا
- ٩ - وَكَأَنَّ عَيْنَيْهَا وَفَضْلَ قَتَابِهَا
- ١٠ - يَبْرِي لِرَائِحَةِ يُسْنَقِطُ رِيْشُهَا
- ١١ - فَتَذَكَّرْتُ ثَقْلًا رَثِيدًا بَعْدَمَا
- ١٢ - طَرَفْتُ مَرَاوِدَهَا وَغَرَّدَ سَقْبُهَا
- ١٣ - فَتَرَوْهَا أَصْلًا بِشَدِّ مُنْهَبِ
- ١٤ - فَبِئْسَ عَلَيْهِ مَعَ الظَّلَامِ خَبَاءُهَا
- ١٥ - أَسْمَى مَا يُدْرِيكَ أَنَّ رَبَّ فِتْنَةٍ
- ١٦ - حَسْبِيَ الْفُكَاهَةُ لَا تُذَمُّ لِحَامُهَا
- ١٧ - بَاكَرْتُهُمْ بِسَبَاءِ جَوْنِ ذَارِعِ

(٥) نشر هذا البحث بمجلة الشعر ، يناير ١٩٨٣ م .

- ١٨ - فقصرت يومهم برنة شارب
 ١٩ - حتى تولى يومهم وتروخوا
 ٢٠ - ومعية سؤم الجراد وزعتها
 ٢١ - تفق كخلمود القذاف ونثرة
 ٢٢ - ولزت واضحة الجبين غريرة
 ٢٣ - قد بك ألعبها وأقصر همها
 ٢٤ - ولزت حصم حامدين دوى شذا
 ٢٥ - لذ، طائرهم على ما ساءهم
 ٢٦ - بمقالة من حارم ذي مرة
- وسماع مذجنة وجدوى جار
 لا يشون إلى مقال الزاجر
 قبل الصباح بشيفان ضامر
 ثقف وعراض المهزة عابر
 مثل المهاة تروق عين الناظر
 حتى بدا وضح الصباح العاجر
 تقذى صدورهم بهتر هاتر
 وخسأت باطلهم بحق ظاهر
 بدأ العذو زئيره للزائر^(١)

٥ ٥ ٥

-٢-

يتنظم القصيدة الجيدة نوعان من العلاقات النحوية ، النوع الأول منهما هو ما أسميه بالعلاقات الأفقية ، وأعني بها ترابط الجملة الواحدة في داخلها بواسطة العلاقات النحوية المعروفة على مستوى الجملة من الابتدائية والخيرية أو الفعلية والتفاعلية ، وما يلحق بكل منها من متعلقات وتوابع وما يتسلط عليها من معاني الاستفهام والنفي والتوكيد والعطف وغير ذلك من معاني الأدوات المتعددة وما يكتنف ذلك من التعريف والتكثير والتقديم والتأخير .

والنوع الثاني هو ما أسميه بالعلاقات الرأسية وأعني بها تماسك القصيدة كلها في إطار واحد محكوم بعلاقات نحوية سياقية توثق من عرى الترابط بين الجمل

(١) هذه هي القصيدة الرابعة العشرون من المعصيات ، وهي لتعلو من صغير من حرايمي المارني وهو شاعر جاهلي قديم . قال عنه الأصمعي : « وهو أكثر من حد ليد » وقال عن هذه القصيدة : « لو قال نعلمة من صغير ماري من قصيدته حسنا كان فصلا » . انظر للمعصيات تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون ص ١٢٨ وما بعدها وشرح احتمالات انفصل للنحليل التبريزي ٦١٢/٢ وما بعدها تحقيق د. فخر الدين قباوة ، وعليهما اعتمدت في شرح كثير من المفردات .

بعضها والبعض الآخر مضافاً إليها الإشارات المشابهة في الجمل ، أو الوظائف النحوية المتكررة بينها ، أو الرموز اللغوية التي تتردد بين جملة وأخرى ، سواء أكانت هذه الرموز ممثلة في كلمة بعينها ، أو صيغة خاصة أو حالة معينة تلابس هذه الجمل وتشيع في جوها ، أو يحدث بينها تخالف يذكر بعضه بنقيضه الموجود في جملة سابقة أو لاحقة^(٢) .

وبدهى أن هذين النوعين من العلاقات النحوية يكونان معاً سدى نسيج القصيدة ولحمته بحيث يؤدي الفصل بينهما إلى تمزيق نسيج القصيدة وتشيعت أجزائها ، لكن تظل محاولات الكشف عنهما في أناة وتلفظ مشروعة مشروعية العمل الشعري نفسه .

والصيغ النحوية - مهما تعددت - محدودة يمكن حصرها ، ولكن تفسيرات الشعر متنوعة وغير محدودة ولا يمكن حصرها ، ولذلك لا يمكن الربط بين الصيغة النحوية المجردة والمعنى الشعري المعين بحيث يقال - مثلاً - : إذا وردت الجملة في الشعر على هذه الصيغة النحوية المعينة تؤدي إلى معنى كذا ؛ ولذلك أرى أن هناك فرقاً بين الصيغ النحوية والمعاني النحوية ، فالصيغ النحوية ثابتة أما المعاني النحوية ، على الوجه الذي أود الكشف عنه ، فإنها تتوقف على أنواع السياق التي تكتنفها ، وكل معنى نحوي ذي دلالة خاصة ترتبط دلالاته الخاصة هذه بالموقف الذي يرد فيه ، ومن هنا لا يمكن حصر هذه المعاني النحوية ، أو تجميدها في أطر محددة ، والصيغة النحوية الثابتة تصبح داخل العمل الشعري ذات معانٍ نحوية متعددة وتنوع بتنوع الإبداع ، وهذا يقودنا إلى أن المفردات التي تشغل الوظائف النحوية في الصيغ النحوية المعينة لها دورها في تحديد هذه المعاني النحوية التي تتحدد مع تجدد العمل الشعري ، فوظيفة الفاعلية مثلاً ثابتة في النظام النحوي ، ولكن دلالة الفاعلية ، بوصفها معنى نحوياً ، لا يتوقف على كون الاسم فاعلاً فحسب ، بل يتوقف هذا المعنى على نوع الكلمة التي

(٢) انظر الفصل الأول من هذا الكتاب .

تشمل هذه الوصفة وصيغتها ومعناها المعجمي ومعناها في السياق الذي ترد فيه والموقف الذي يكتنفها ، وعلاقتها بالفعل الذي أسندت إليه وصيغة هذا الفعل ومعناه المعجمي والسياق وهل هو متعدد أو لآزم وعلاقته بكل ما يتعلق به . ووضع هذه الحملة من السياق العام للقصيدة ، وما تحمل من إشارات ودلالات تتكرر وترد أو تتردد في غيرها من الجمل ومعاني الأدوات التي تدخل عليها أو تربط غيرها بها وتربطها بغيرها إلى آخر هذا السبيح الخكم المتشابه أو هذا الساء المتلاحم .

ومن هنا يمكن القول بأن المعاني الحوية - بهذا المفهوم - ليست معاني حامدة ثابتة ، فإن هذا الخمود لا يكون إلا عند برع هذه الحمل من سياقها ، وإغفال هذه الدلالات التي تلاسها وتشكل بها ساء قصيدة .

٣

والقصيدة التي أود أن أعرضها في إطار هذا الفهم يقوم ساؤها من حيث المستوى الأفقي على عدد محدود من حمل ، مع مراعاة أن الحملة ، بقطيعة الحال ، تعني كل ما يتعلق بها ؛ فهي نداء حملة تستغرق ثلاثة أبيات في مفتتح القصيدة ، تحدها حملة أخرى شرطية متبوعة في نهاية الأبيات الثلاثة ، تليها جملتان فعيتان قصيرتان في بيت واحد ، وحملة ثالثة يحتويها بيت واحد كذلك ، والحمل هنا تقوّل أو تقصر وفقاً للنفس الشعري الخاص بكل جملة ، وسوف نرى أن الحمل القصيرة في هذا الموضع من القصيدة تلاسها حالة انفعالية متبوعة تتواءم مع النمو الشعري للقصيدة ، ثم تسلم هذه الحالة إلى حالة أخرى تمثل ذروة القصيدة من حيث البناء الشعري والشعري معاً ، وهي التطهير بالخيال الفني ، ولذلك تتعقد الحملة وتتشارك وتطول فتحوي هذه الحملة المصورة تسعة أبيات من القصيدة ، من البيت السادس حتى آخر البيت الرابع عشر ، بعد هذه الذروة يحدث نوع من الانفراج والتطهير ؛ فتأخذ القصيدة في أبياتها الباقية مساراً متوارباً قرب إلى روح الغروسية واستعراض القوة الغاربية ، وتتوارى مع هذه الحالة

صناعة الجمل فتشابه من حيث التركيب . وتتأثر في البدء والنهاية ، ويكون هذا القسم أربع حمل ، تقع الأولى منها في خمسة أبيات . والثانية والثالثة كل منهما في بيتين ، والأخيرة في ثلاثة أبيات .

ومن حيث المستوى الرأسي نجد أن هذه القصيدة مكوّنة من قسمين ، الأول مهمما يتناسك بعضه مع البعض الآخر عن طريق التداخي الانفعالي بين حملة الافتتاحية والحمل الثلاث القصيرة التالية لها ؛ وهنا تسقط الروابط اللفظية المباشرة اكتفاء بأن مواد المفردات بظلالها تتكرر بين الأبيات ، ويلاحظ ذلك في علاقة البيت الرابع عما قبله (عدات ، مواعد ، حلف ، وعدتك ، موعودها ، أحلفت) وهو البيت الوحيد الذي يخلو صدره من أداة لفظية رابطة بين الجمل . وأما ما سوى ذلك فإن الحمل فيه - رغم ترابط معانيها وتساقفها - يرتبط بعضها بعض عن طريق الأدوات اللفظية أيضا ، وينتهي هذا القسم بنهاية البيت الرابع عشر من القصيدة .

وأما القسم الثاني من القصيدة فإن ترابطه الرأسي يتم عن طريق الأدوات . والتشابه في التركيب النحوي فيه قوي لدرجة يمكن معها القول بأن هذا القسم كله جملة واحدة . وهذا القسم يبدأ من البيت الخامس عشر « أَسْمِي ما يدريك .. » ، وكل حملة فيه تبدأ بالحرف (رب) يليها اسم يبعث بعدة نغوت ثم يخبر عن هذا الاسم حملة فعلية فعلها ماض . وقد عطف هذه الجمل بعضها على بعض حيث تسلط عليها جميعاً (أن) الخففة من الثقيلة ، فضلاً عما في هذا القسم من إشارات متشابهة ظلت تنمو وتحدد حتى اكتملت وكوت معنى خاصاً بالقصيدة ارتد على القصيدة كلها .

وكلا القسمين بدأ بذكر اسم امرأة ، وصيغة استفهام . في الأول (هل عند عمرة) وفي الثاني (أَسْمِي ما يدريك ..)

وإن كان المعنى الأساسي لهذا الحرف (من) - وهو ابتداء الغاية - يكمن أيضا مع هذا المعنى الإضافي الطارئ ، وفي هذا رضا بأقل قدر من هذا الراد مما يتبادر معه أن يقال إنه بقات مسافر . وتركز أجزاء التركيب التالية في وصف (مسافر) فتدرك من هذا أن الاهتمام موجه إلى هذا المسافر نفسه ، وأن تقدم عمره لم يكن من أجل الاهتمام بها ، بل من أجل أن يصرف الوصف كله إلى هذا المسافر الراحل عنها .

وقد وصف (مسافر) بعدة صفات بعضها مفرد وبعضها جملة ، وأول هذه الصفات هي (ذي حاجة) ، وتكثير كلمة حاجة ، وعدم تخصيصها بوسع من نطلق مدلولها ؛ فقد تكون حاجة عند عمره لم تفضيها ، وقد تكون حاجة دافعة إلى الرحلة والسفر ، وتتابع النعوت بعد ذلك للكلمة (مسافر) واقعة تحت دائرة الاستنفهام فتحرجه عن أن يكون استنفهاما حقيقيا ، وتلونه بالهكم مليء بالسحرية والمرارة والأسى واللوعة في وقت واحد . فقد أرمع الراحل عنها ومع ذلك يسأل أن تزوده بما يعيه على هذه الرحلة ، وليس يعني في شيء أن يحدد وقت هذه الرحلة فهو (متروح أو باكر) ؛ فمن الرحلة غامض غموض الحاجة التي لم يفصح عنها . وهنا قام حرف العطف (أو) بدوره في التشكيك والإيهام ، ولعل هذا يوحي بأن الرحلة نفسها ليست مرغوبا فيها لديها ، ولعلها ضرب من التهديد بعد أن نفذت جميع وسائله في طلب الوصول وباءت مخاولاته بالخيبة ولم يبل إلا مواعيد خلفا بعد أن أقام انتظارا لتحقيق هذه الغاية حتى « سئم الإقامة ورحا حتى كاد جبل الرحاء ينقطع ، وهنا يأتي البعث بالحملة الفعلية ويعطف عليها جملة أخرى يرتب عليها حملة ثالثة وتزايد نبرة الغضب فقد « سئم الإقامة بعد طول ثوائه ، وقضى لبائته ، فليس ساظر لعدات ذي أرب ولا لمواعيد خلف » فلم يبق إلا أن يهدد بالرحيل فلعله بذلك يلين قلب عمره العضي ويعطفها إليه .

ووصف المسافر بالتروح أو البكور قد يجعل التشكيك مصرفا إلى السفر نفسه فليس سفرا يقال مع صاحبه إنه متروح أو باكر ، ولكنه قد يكون سفرا من نوع خاص ، فقد يكون مسافرا داخل نفسه مرتحلا عن عمره بقلبه بعد أن قطعت سمعها أو أصر الرحاء . ومع أنه يصرح بأنه « سئم الإقامة » إلا أنه لا يران

يرجو ، ويفهم القارئ هذا الرجاء من خلال التركيب الدال على السأم نفسه .
وعلى الأخص من الطرف « بعد طول ثوائه » المتعلق بالفعل « سئم » إن ذلك
أشبه بالإغلال عن طول الانتظار فحسب ، فقد طال الثواء طلباً لغاية معينة لم
تتحقق فساداً الثورة الآن ؟ .. ولكنه نافر ضحجر ملول - كما يسجل ذلك على
نفسه - والسأم لا يعني الانصراف عن الحاجة بقدر ما يعني استعجال قضائها ،
ولكن مثل هذه الحاجات مما لا يقضي في سهولة ويسر ، بل تحتاج إلى أناة وصبر
ومعالجة ، وليس صحيحاً أنه « قضى لثائه » - والفعل « قضى » هنا بمعنى
قطع ، وسوف يأتي بعد ذلك قوله : « وإذا حليلك لم يدم لك وصله فاقطع
لبائته » . لأنه رتب على ذلك أنه « ليس باختر لعدات دي أرب ولا لمواعد
خلف » . ومن تركيب هذه العبارة نفسها يدرك القارئ أنه أحرص على إرضاء
عمرة أكثر من حرصه على إغضاها ، وأنه ليس حاذراً تماماً فيما وصف به نفسه
من أنه سئم الإقامة وقضى لثائه ، فظاهر هذه العبارة كأنه حديث عن غير عمرة
إذ أتى بـ (دي أرب) المضاف إليها (لعدات) نكرة للمذكر (دي) وكأنه يبعد
بهذه الصفة عن حسنها كله ، وكان التركيب المباشر يقتضي أن يقول « دات
أرب » ، وقد بكر « لمواعد خلف » ونون « مواعد » مع استحقاقها المبع من
العرف إغلاً في التكثير . مع أنه أكد نفي خبر ليس بالبلاء الزائدة وكرر النفي بـ
(لا) بعد واو العطف . صحيح أن أسلوب التعريض قد يكون أوجع من
التصریح ولكن مع مثل هذا الأسلوب يستطيع من يتوجه إليه الحديث أن ينصرف
عنه مادام ليس فيه دليل على أنه المعنى بذلك ، ولعل الشاعر آثر أسلوب التعريض
هذا استمراراً للإعراض الذي دفعه إلى عدم مواجهة عمرة بالسؤال على طريق
الخطاب ، ومهما يكن من أمر فإن هذا أقرب إلى الحديث إلى النفس منه إلى شيء
آخر .

وفي هذا السياق تأتي الجملة الشرطية التي حذف جوابها « ولو حلفت
بأسحم مائر » فيكون هذا التشدد ضرباً من الاسترضاء الخفي والعتب الغاضب
معاً . ويرغم أن الجملة الوصفية في البيت الثاني « سئم الإقامة بعد طول ثوائه .. »
لا تكشف بطريقة تركيبها عن نوع الإقامة ولا مكانها ، ولا عن نوع اللبنة التي

فضاها . ولا عمل هو صاحب الدعاء والمحل (دى أرب) وصاحب الموعود
 خفية : فإن حذف حوب الشرط تسلطه على بعض هذه الصفات هو الذى
 يكشف عن تعلق كل هذا بعمود . وذلك أن الفعل (حمت) قد أسد إليه
 القصر المستتر . وقد خففته له التثبيت فإن تأييد الفعل واستمرار القصر على أن
 لما عمل يعود على عمرة . وهي الاسم المؤنث الوحيد الذى تمكن بسد الحذف إلى
 مسيره . ومن هنا تماسكت جملة الشرط مع استئنافها ثمسكا قويا مع
 الجملة الاسمية التي افتتحت بها القصيدة .

وقد اشتملت هذه الافتتاحية منفردة على نحو الذى سيفطر على كل أحزاب
 القصيدة . و كثير من كسائها تردد صداه في بعض أبيات القصيدة . فأقرب من
 أحزابها صلات حميمة تراطلت . وتجاوزت تحاور الضدين مع الصوت . فالروح
 والكور . والنبابة والعداء الخفية والأسحج المائز . قد حاولتها حالات مماثلة أو
 مخالفة في كثير من أبيات القصيدة .

وقد بدأت أبيات الافتتاحية بداية هادئة حلت مع الاستفهام والمعوذ
 المنفردة « دى حاجة » . « مروح » . « ناكر » . ثم جاء البيت الجملة فأحدث
 بركة للندوة والاستعطاف تتحول إلى بركة غاصصة تعففات وتراكبت حتى انتهت
 بالجملة الشرطية الاعنالية التي ذكر فيها الحلف . لده والأسود مؤازر .

ولقد استعملت مادة الوعد على البيت الثالث من أبيات الافتتاحية والبيت
 الذى يليه فكرر أربع مرات بالتصريح . خامسة بالتلميح . منها التنازل بصيغة
 الجمع . الأول جمع المؤنث وهي « عدت دى أرب » والثانية بصيغة جمع
 التكسير « موعدت حلف » فاستوفى بذلك ما تمكن أن يجمع عليه الوعد . أما الثالثة
 فهي بصيغة الفعل الماضي « وعدت » والرابعة بصيغة اسم المفعول انصاف إليه
 صير العائنة « موعودها » والبردة الخامسة بالتلميح « ولعل ما معنتك » وفي هذا
 إشارة إلى تكرار الوعد وتكرار الحلف وهو ما يدفع إلى التسنكي مما نال منه

تأني بعد ذلك جملتان قصيرتان يتوجه فيهما بالخطاب إلى نفسه :

وَعَدْتِكَ نَمَتِ أَحْلَفْتُ مَوْعُودَهَا وَلَعَلَّ مَا مَنَعْتُكَ لَيْسَ بِضَائِرٍ^(٦)

وتنقل عمرة الفاعل بعدة يتاولها بضمير الغائبة المستتر ، ولقد تحدثت هنا « مواعد خلف » فبعد أن كانت في البيت السابق عامة ، زاد انفعاله فسب الوعد الخلف إليها ، ويرغم استقلال هذا البيت من حيث الصياغة النحوية بئده مرتبطاً بالبيت السابق عليه سياقياً ، ولقد توجه إني نفسه بالخطاب الهاديء ، الأخير « وعدتكَ ... ما منعك » وهذا ضرب من الارتداد للنفس والرجوع للذات واجترار الماضي . واستخدام « لعل » ، وتأكيده نفي خبرها بليس والباء الزائدة في خبرها . وإطلاق نفي الضمير ضرب من تعزية النفس ، فقد تركنا التركيب بصورته نفهم منه أنه يمكن أن يكون موعودها هذا حيناً يسيراً لن يضيرها في شيء ، ومع ذلك أخلفته ولم تف به وتركته رهين الظنون والخسرة ، أو أن نفهم أيضاً أنه متحلد لا يأبه بهذا الإخلاف ولا يتأثر به ويطلع ألا يضيره في شيء . وإطلاق نفي الضمير يكافئه إطلاق الوعد أيضاً ، فالفعل وعد يتعدى لمفعوله الثاني إما بنفسه ، وإما بحرف الجر ، وقد جرى به هنا مطلقاً ، فلم نعرف على وجه التحديد ما وعدت به ، ولا كيف وعدت به هل بالكلام أو بالإغراء والاستدراج أو بعير هذا وذاك ، كما أن صيغة « موعودها » - وهي اسم مفعول - تأتي في هذا السياق مطلقة كذلك ، قد تقع على ما وعدت به ، أو على من وعدته ، وقد تقع عليهما معاً ، فإذا وقعت على ما وعدت به فهذا مما لا يجوز في قوانين الأخلاق ، وإذا وقعت على من وعدته فهذا إهمال لا يسوع في شرع المتحابين ، وهذا كله آت من تسلط الفعل (أحلفت) على صيغة المفعول الصرفية وجعلها مفعولاً به نحويًا ، ووقوع الوعد ووقوع الإخلاف له والمماثلة والتركيب بين اليأس والرجاء كل ذلك يحتاج إلى حرف العطف (ثم) ليعطي

ن حياء . إميالا . وإهمالا أيضا بين الفعلين " وعدت وأخفت " وتجاوب
في الوقت نفسه مع " ستم الإقامة بعد طول ثوائه " .

يبقى بعد ذلك أن هذا البيت صيغ شطره الأول بصورة الخبر المتب
ذلك تقريرا مباشرا موحوا ، ولكنه مع ذلك منحون متعجب بالأه
والحسرة والإحساس بالخيبة والإحباط . وقد أثر التعبير بالماضي " وعدت
أخفت " مما يكشف عن رجائه في المستقبل . أو الشعور بإدبار الحاة برمتها .

وصيغ الشطر الثاني بصورة إنشائية إذ تسلط على الحملة حرف الرجاء
والخشيبة والمقاربة (لعل) فحاله إذن متأرجحة بين الأمل واليأس . والأمل
والرجاء . ولذلك يكمن في هذا البيت الوحيز مأساة لشاعر وروح لقصيدة كلها
إذ تنافع الأبيات التالية رد فعل للإحساس الكامل في هذا البيت . فبدأ أحبا إلى
تعميم الحكم . وأحبا إلى التحيل والهروب إلى التصور الذي يحقق من حاله
ما لم يحققه في الواقع بعد أن يقع نفسه برأى انفعالي يجعل منه مدعاة هذا
الهروب ، ويتمثل هذا الرأي الانفعالي في قوله :

وأرى العوائ لا يدوم وصالحا أبدا على عسر ولا للعيامر

وهذا البيت كله حملة واحدة . بدأت بالفعل (أرى) المسوق بالواو التي
للاستشاف وكأنه يستأنف بعد حديثه السابق إلى نفسه فيخلص إلى رأي يركبه من
التجربة التي عانى منها ، والفعل (أرى) مضارع ، وكونه بصيغة المضارع في
هذا السياق يكشف عن دلالة حقيقة ، فما يراه هنا حادث متحدد قد يقبل معاودة
الخطر ، وليس أمرا قد فرغ منه وانتهى فيه إلى قرار ثابت . فهذا المعنى آت من
مضارعية (أرى) ومن وقوع مفعوله الثاني حملة مضارعية منفية بـ (لا) وهي
تخلص المضارع للاستقبال . ومن جهة أخرى يستحدد هذا الفعل معنى
(أعلم) . ولكنه مع دلالاته على العلم لابد أن يكون حادثه المصوغ من الرؤية
نصيب . وإذا يصبح معناه هذا العلم القائم على أساس من المشاهدة وليس العلم

(٧) العوائ : الساء اللوائي غين عفاين عن الحلي ، العسر : العسرة . والعيامر : العايل من

المنسحب على إخبار من الآخر من مثلاً ، والشاعر قد رأى نفسه ما كان من أمره مع
 عمرة حيث العذاب الخلفه والمراومة ، لدهاء ، الحل بالوصل ، وقد كانت نفسه
 متعلقة بها حتى حجت عن عبيد رؤية غيرها ، ولذلك رأى فيها كل النساء ، ومن
 هنا كان الخروج إلى صيغة تعمد الحكم فجاء بكلمة الغواني جمع تكسير ، مع
 أن التقصيدة لم تحدثنا عن عمر عمرة من قبل ، ثم بعد التمسك عليها بالإفراء
 " الغواني لا يدوم وصلها " ، فإساءة كتب قد جمع في امرأة واحدة هي
 " عمرة " ، ودلالة كلمة الغواني نفسها معجمياً تطلق هذا الحكم بالاعتجاب حتى
 موصول ، ولذلك نستمر بقية التقصيدة صرباً من غنائية المتكررة لاستئالة عمرة
 إليه .

وتقع جملة " لا يدوم وصلها أبداً على عسر ولا يسر " مفعولاً ثانياً للفعل
 (أرى) وليست جملة حالية ، لأنها لم كانت كذلك لتعين أن تكون (أرى)
 بمعنى أبصر ، ويترتب على هذا أن يكون وصل الغواني مما يرى بالعين لكل راء ،
 وليس الأمر كذلك .

ويلفت النظر في هذه الجملة الواقعة مفعولاً ثانياً لأرى أنها مبنية بـ
 (لا) ، وأن الفعل مضارع ، وأن الاستقبال المنسحب يؤكد بالطرف الخبر
 (أبداً) ، وأن (لا) تكرر المنسحب بها بعد انقضاء التواتر لإفادة أن الفعل منسحب
 عما بعدها وما قبلها في حالتي الإيجاب والافتراق ، وأن الفعل (يدوم) معلى
 مرتين بحرفين مختلفين في المرة الأولى على حرف (ع) ، ومن معلى عند
 الحرف الاستعلاء على الحروف (و) ، سواء الوصل على العسر فيه كثير من التحمل
 والمكثارة والمعاداة ، في المرة الثانية على اللام ، وهذا هو لأشد هذه الحال
 لدلالة اللام على الاستعلاء ، وأن الطرف (أبداً) سبق ما يتعلق بالفعل ووقع
 بعد الفاصل ما لا يثبت يكون ما بعده فربما من التفصيل الذي يأتي لدفع توجه
 سواء ، ونقدم ، على عسر ، لأنه المتوقع الذي لا كثير خلاف عليه ، وتأخر
 " لماسر " للإيعال في التوكيد في نداء وصل الغواني ، ومن هذا كله حسن أن
 بر كثير الحسنة في البيت بتصب على المفعول الثاني للفعل (أرى) وليست كلمة
 فعل انفعالي ، وفي الوقت نفسه حد أن مفهوم مخالفة بقدر أن الغواني يتقطع من

الوصول بلا دواء للعسر واليسار كليهما أما المؤنّد فبفيه فهو أن الوصول من لا يدوم . وهذه الحالة تتسابق مع ما قدمه الشاعر من تكرار المواعيد وتكرار الخلف والحالة التي يحصل فيها على الوعد وصال ، وحلف هذا الوعد قطع للوصول . ومن هنا ندرك أننا ما لبنا في نفس شعري وإحدى يسرى باطراد .

بعد هذا الانفعال الطارئ، تأتي ذروة القصيدة ، وهي حملة متصاعدة تستغرق تسعة أبيات من القصيدة ، وبدأ صدر هذه الحملة في نفس الجو الذي انتهى فيه البيت السابق . وهو الانفعال العاصب الذي يعمم فيه الحكم ، ويقع التحرك في صورة نصيحة مباشرة للمستقبل « وإذا حليلك لم يده لك وصيه فاقطع لماته » أي كما يرمع هو أن يفعل ، وقد رأينا أنه لم يتقنع لماته تماماً ، بل كان ذلك ضرباً من المحاولة ، لكن لم يقنع لماته ؟ هنا تكمن ذروة القصيدة حيث تظهر الوسيلة التي يختارها لقطع هذه اللامة مؤكدة صائته بها ، وبشمافيه بالعة ولطيف حنفي دقيق ، وعلى الطارئ المتعاطف أن يتلطف هو الآخر في التفاهة هذه الخبوط حتى لا تنقطع في يده :

وإذا حيلت لم يده لك وصله
عجرفة الضلوع رحيلة
تضحى إذا دق النقي كآها
وكان عيبها وفصل فتاها

فاقطع لسانه خرف صامرا^١
ونقى فواجر ذات خلق حادرا^٢
فدر اس حبة شاده بالآخر^٣
فنناد من كمنى ظلم نافرا^٤

(٨) الحروف : الألف المضافة العلة شئت حرف البند فعالها ويقال خرف الجمل في صلاتها

(٥) الخراج: ضريبة تفرض على كل شخص يملك عقاراً في بلد ما، وتختلف نسبة الضريبة من بلد إلى بلد. في بعض البلدان، تكون الضريبة على العقارات مرتفعة جداً، وفي بلدان أخرى تكون منخفضة جداً. في بعض الأحيان، تكون الضريبة على العقارات مرتبطة بارتفاع أسعار العقارات في المنطقة.

(١٠) ذق الطغي : ضمير المفعول المتعذر . القدر : القصر . شاده : بناه بالشيد كبحر العين وهو الحصى ، وشاده : رفعه أيضا .

(١١) العبة : وعاء من حديد يكون فيه المتاع . القناديل : بكسر القاء : عشاء للرحيل من حلة . الغص : كفا الضلوم : حاناه . والظلم : ذكر العام .

يبري الرائحة يساقط ريشها مر النجاء سقاط ليف الآبر (١٢)
فقد كرت ثقلاً رثيداً بعدما ألفت ذكاء يمينها في كافر (١٣)
حرفت مرادها وعرد سقها بالآء والحدج الرواء الحادر (١٤)
فروحا أصلاً شد مهذب ثر كشوبوب العشي الماطر (١٥)
فت عليه مع الظلام خاءها كالأحمسية في النصف الحاسر (١٦)

هذه الأبيات التسعة جملة واحدة تداخلت حزئياتها وتشابكت وتلاصحت بحيث شكلت هذه الصورة المركبة التي لا يمكن فصلها خال عن سياقها الذي وردت فيه . أعني سياق القصيدة اللغوي والتركيبى والشعوري . وقد صدرت هذه الجملة بأداة شرط هي (إذا) وكان شرطها وهو (خليلك لم يدم لك وصله) استمراراً للحالة السابقة في البيتين اللذين سبقا هذا البيت ، ولا يزال الخطأ موحها إلى النفس « خليلك - لك - فاقطع » تجاوباً مع البيت الذي بدأ بقوله « وعدناك .. » ومن كلمة « خليلك » نفهم موقفه من عمرة التي لم يصرح من قبل بكلمة واحدة تكشف عن علاقتها به وعلاقته بها ، وهذه الكلمة « خليلك » وما بعدها مستخدمة بصيغة الذكر وضميره ، وهذا تجاوب مع البيت الثالث من القصيدة (ذي أرب) حيث استخدم المذكر بدلاً من المؤنث هناك .

(١٢) الآبر : يعبر . ريشها : ريشة . النجاء : نوح . لا تألو من العدو ، وإذا عساها العدو : لا تألو منه . يساقط ريشها : يسقط ريشها من شدة عدوها . النجاء : السرعة . الآبر : مصلح النحلة للتلقيح فإذا صعدا رمى بالليف عنها .

(١٣) الثقيل : شاق . في حي : مصلح . رثيداً : رثيداً . النجاء : النجاء . ذكاء : بعض الذئب : الشمس . الكافر : الليل .

(١٤) حرفت : حادت . مرادها : مرادها . عرد : عرد . الرواء : الرواء . الحادر : الحادر . الماطر : المطر .

(١٥) الأصل : مفرد وجمع : العشي . شد مهذب : جوي سريع . ثر : شديد كثير . الشوبوب : الدقعة من المطر .

(١٦) الأحمسية : أحمسية إلى الخمس . حراة : حراة . كناية : النصف : النجاء . الحاسر : التي تكشف رأسها ووجها بدلاً منسها .

واللبانة التي يأمر نفسه بقطعها هي اللبانة التي في البيت الثاني التي قال عنها « وقضى لبانتها » فهو لا يزال في هذه الحالة الشعورية ، والأرمة لم تنفرج بعد ؛ لأنه يرجو خلة دائمة الوصال . وهو صحر ملول ، ولكن ماذا يفعل وقد لقي عدات حادعة . وهو لا يزال مبقياً عليها ؟ لقد هدد بالرحلة بوصفها الوسيلة الباقية بعد أن استنفد وسائله في طلب الوصل الدائم ، فليقطع الحاجة إليها وليرحل الآن « فاقطع لبانتها بحرف ضامر » . ويقول الشراح : إن الحرف الضامر من صفات الناقة الماضية ، فليكن ذلك . ولكنه لم يذكر هذه الناقة صراحة واكتفى بذكر صفات تنطبق عليها ، وقد وصفت الناقة أول ما وصفت بالحرف ، وقبل سميت بذلك تشبيهاً لها بحرف السيف لمضائها أو حرف الجبل لصلابتها ، وهناك أشياء أخرى توصف بالمضاء والقوة كالعزيمة والإرادة ، على أية حال تتابع نعوت هذه « الناقة » حتى نجدها وقد تحولت إلى « ظليم نافر » وهنا تختفي الناقة فلا تظهر بعد ذلك ، ولا يرى إلا صورة الظليم النافر وهو يباري نعمة خاصة تسعى لغاية محددة ، ثم يلتقي الظليم بالنعامة . وفي آخر الصورة تشبه النعامة بالأحمسية وهي المرأة المسوبة إلى الخمس وهم قبائل معينة من أشرف العرب هي قريش وحراقة - وللاحظ أن حد الشاعر اسمه خزاعي - وبنو عامر وكنانة .

ولنعد مرة أخرى إلى تتبع جزئيات هذه الصورة ، وهي تبدأ عندما نجعل وسيلته لقطع هذه اللبانة بحرف ضامر ، فنجد أن الحرف تعني الضامر الدقيق مثل قول عبد الله بن سلمة الغامدي :

فتعد عنها إذ نأت بشملة حروف كعود القوس غير ضرروس^(١٧)

حيث وصف الشملة بأنها حروف كعود القوس ، وقول المرقش الأكبر :
أو علاقة قد دربت درج المشية حروف مثل المهية ذقون^(١٨)

(١٧) الفضليات : ص ١٠٦ . الشملة : السريعة الخفيفة . حروف : ضامرة . الضرروس : السبلة

الحزن

(١٨) مقاصد ص ٢٢١ . علاقة : ناقة صلبة وأصلها من الخداء . دربت درج المشية : حلفت مثل صفة حد صفة الحرف . ضامرة : مهية . قود الوش : ذقون . نيت : نعت . أشد في الحقيقة : برهان

وإذا كانت الحرف تعني الضامر ، فلا بد أن « الضامر » تعني شيئاً آخر في هذه القصيدة ، ولا يصح أن تفسر الضامر باخزال والدقة ، وهذا ما دفع الشراح إلى القول بأنها ضامر لنحابتها لا لخزائها ؛ لأن النعوت التالية تنقض هذا التفسير . « وحاء ضللة . مغفرة الضلوع ضحمة الوسط . ذات خلق حادر ذات بنيان ممتلئ » . وعلى الأخص قوله :

تصحي إذا ذق المظلي كأها فذل اس حية شاده بالآخر
إن الضامر من مادة (ض م ر) وهي كما تعني الخزال تعني الخفاء والاستتار ومنها الضمير سمي بذلك لخفائه واستتاره ، والضمير هو العزم والمضاء كقول عوف ابن الأحوص :

لعمري لقد أشرفت يوم غيرة على رغبة لو شد نفساً ضميرها^(١٩)
فليس غريباً أن يكون قد عني بكل هذه النعوت التي ذكرها لماقة لم يصرح بها . نفسه هو التي ارتحل إليها بعدما أحس من خيبة وأسمر الإعلان عن ذلك ، ومن هنا ساء أن يشبهها بظلم نافر يسابق نعمة تسعى من أجل الإنتاج الذي يحتاج إلى صبر وأناة ، ولا يصلح معه السأم والملل .

ثم يتركز السمت حول المعاناة التي تستعد للإحصات واستمرار الحياة ، فكما يصلح الأمر السخلة عند اللقاح فيرمي عنها الليف ، نحد عدو المعاناة السريع وسعيها الدائب الخنث « مر النحاء » يستقطر ريشها وهي تعدو يباريها هذا الظلم النافر غير الصور ، فقد تذكرت اليقن والأفراح ، وقد أقبل الليل الذي تنهأ فيه الحياة للتحدد والاستمرار ، ومع قدوم الليل تستسلم المعاناة للظلم ، و « قد ألفت دكا ، يمينا في كافر » - وهو تعبير عن قدوم الليل وعن الاستسلام في الوقت نفسه . وذلك بعد أن امتحنت المعاناة ظلمها بالعدو السريع ، وعلمته ألا يكون ضحراً ملولاً سثماً ، ولذلك لم ينته الليل ألا وقد عرد سقها بالآء والحدج الرواء

(١٩) المفضليات ص ١٧٨ ويوم عيزة من أيام العرب .

الحادر . إذن أفراح البيض . وحج المسعى بعد حينه محض كإحسان المقتر
الأرض :

فتروحا أصلا بشد مذهب ثر كشوبوب العشي الماطر
فت عليه مع الظلام حياءها كالأحسية في الصيف الحاضر

هذه هي الصورة المقابلة لما كان يرجوه الشاعر من صورة « الظلم
والنعامة » ، ولذلك شبهت العامة بالأحسية في آخر هذه الصورة ، وبلاحظ
القارئ أن الأبيات الأربعة الأخيرة من هذه الصورة قد حملت دلالات رمزية
متحدة تدور كلها حول الليل أو تقترب منه . وهو لدى جعل ليلتها « بعدما
ألفت دكاء يمينه في كافر - فتروحا أصلا - كشوبوب العشي - فت عليه مع
الظلام حياءها » . هذا تخارب مع الرواج . « اللون الأسحم الواردين في مفتتح
القصيدة ، ومع ما يتردد في بقية القصيدة ، فقل الصباح تحمل جميع المشكلات .
ومن هنا سوف نتردد هذه الدلالة الرمزية الخاصة بتردد يخرجها عن إطار معانيها
المحدود ، وكأن هذا يوحي بأن الصورة كلها حلم جميل ولا به إلا في الليل
ويتبدد كل شيء مع طلوع الصباح .

إن العمل الشعري الخيد بطبيعة الحال ينسج لأكثر من تفسير . ويسمح
برؤى متعددة بشرط أن يكون لكل تفسير ولكل رؤية سند لغوي من بناء
القصيدة نفسها . والشاعر هنا في هذه الخيمة الضوئية التي اتخذت شكل الأسلوب
الشرطي في صدرها وتدرجت في نعت العزور المتعلق بفعل الحواب « فاقطع ليلته
بحرف .. » وعن طريق النعت المتعدد الذي وصل بناء الصورة ومعمارها إلى هذه
المقابلة قد لا يكون غير قاصد إلى ذلك قصدا . ولكن امتلاء نفسه بهذه المشاعر
وأمله في بلوغ الغاية المشروعة ، ورفضه الخفي بين حالته وما يشاهده حوله من
مظاهر مختلفة قد قادت جميعها إلى هذه العزور المتدرجة ، أو إلى بناء هذه
الصورة .

وقد يكون من المألوف في الشعر القديم أن توصف الناقة بأنها حريف
ضامر ، وحاء ، مخفرة الضلوع ، رجيلة ، ولقى المواجر ، ذات خلق حادر .

وقد يكون من المعتاد كذلك في الشعر أن تشبه الناقة بالساء الضخم ، ولكن إذا حدد هذا البناء بأنه فدان أي قصر ، وليس أي فدان ، بل فدان شخص معين هو ابن حبة ، مع النص على أنه فدان ابن حبة في حالة سائه له بالآخر على وجه الخصوص ، فإن قارئ القصيدة من حق أن يتوقف ؛ فإن القصر أهل بسكانه ، وصورة القصور في الأذهان صورة مخصوصة ، وهذا القصر تبدو عليه مخالب لعممة وتلوح منه أمارات السكية والظمائية ، ولابد أن هذا القصر المسحور داعب خيال الشاعر ونمى أن يكون له مثله يجمعه من يحب في سكية وهذه ، وفي الخيال متسع ، فقد قرر أن يجعل من ناقته - نفسه هذا القصر العامر المتين البين ، ولن يكون هذا القصر مليئاً بالبهجة واللوان المشرقة إلا إذا سعى سعياً حثيثاً من أجل أن يقرن إليه حبيته ، حتى ينجا البين والبيات ، فجعل من نفسه أيضاً ظليماً باغراً ، يعدو ويعارض بعامة لا يغيب عن ذاكرتها صورة البيص المنصود الذي يحتاج إلى حماية ورعاية حتى ينتج وتغرد الأفراح في مظاهر العممة المختلفة ، ولابد أن تشمل هذا كله برعايتها في حمع الليل " فبت عليه مع الظلام خباءها " .

وقد حدث مزج بين الناقة والظلم من جانب ، وبين الناقة والنعامة من جانب آخر فالناقة تشملهما معاً ، وقد ربط التعبير بين الناقة والظلم عن طريق التشبيه " وكأن غيبها وفضل فتاها فساة من كنفني ظليم باغراً " ، وربط بين الناقة والنعامة بطريقة أكثر دقة والطف مأثى عندما استعير اسم ولد الناقة وهو " السقب " لولد النعامة وهو " الرأل " ، وعرد سقها بالآء والحدح الرواء الحادر ، فعود الضمير في سقها إنما هو إلى " الرائحة " النعامة " والآء والحدح والرواء الحادر مرعى النعام لا النياق . فوضع السقب موضع الرأل نوع من الربط بين الناقة والنعامة دقيق لطيف فضلاً عن المشابهة الحسدية بين الناقة والنعامة . ولعل هذا يؤكد أن صورة الناقة في هذه القصيدة هي نفس الشاعر الخيلة التي تصور له كل هذه الأشياء ، كما يؤكد أن صورة الناقة في القصيدة الخاهلية لابد لها من تفسير يتلاءم مع جو القصيدة . وطريقة بناء القصيدة اللغوي هي التي يجب أن تقود إلى هذا التفسير وتوحي به وتشير إليه .

ويلاحظ قارئ، المقصود أن المعنى السحوية هما تتدرج مع هذه الصورة القريبة فتستمر العيون مفردة ، حتى تتلقى هذه الصورة لمعاداة فيتحول السحب من كونه مفردا إلى الحزمة التي تتداخل وتتشتت ، ويكون حملة فعلية فعلها مضارع :

تضحي إذا دق المطي كأنها فدن ابن حية شاده بالآجر
وكان عيبتها وفضل فتانها فتنان من كنفى ظليم نافر

فالبندان حملة وحده واقعة بعنا للحرف الضامير ، ولكن هذه الجملة اجتمعت في داخلها على أربع حمل أخرى « إذا دق المطي كأنها فدن ابن حية شاده بالآجر » وكان عيبتها وفضل فتانها فتنان .. فتعقدت الحزمة تعقد الصورة المتخيلة ، وتكررت فيها « كان » لإفساح مجال التخيل .

والظلمة النافر يأتي في إطار هذا القصر ويعت مرتين الأولى « يبرق لرحلته » وهي المرة الوحيدة التي بيعت فيها مستقلا . والرائحة ، هي العائمة التي تروح ليصحبها . ولكن بعد أن كانت رائحة وحدها من الرواح يتفقان معا . وتأتي ألف الاثنين في هذا الموضع الفريد من القصيدة كلها مسدا إليها فعل من خمس مادة الرواح ، فتروحا أصلا . وهي المرة الثانية التي بيعت فيها الظلمة وقد شاركته العائمة هذا النعت .

وأما الحديث عن البيض ورعايته وساء الحباء عليه فإنه من نصيب العائمة وحدها ولذلك استغلت خمس حمل في بيعها كلها فعلية . والجملة الأولى فحسب هي التي فعلها مضارع « يساقط ريشها مر الساء » وهي ذات مفعول مطلق مبنى لروح هذا الفعل « سقاط ليف الأبر » فكشف بما أضيف إليه عن دلالة الخصوصية . والحمل الأربع الباقية كلها ذات أفعال ماضية « فتذكرت ثقلأ ريثدا » ، « ظرفت مرأودها » ، « وغرد سقها » ، « فنت عليه مع الظلام خبائها » والذي يعني بناء القصيدة هو الجملة ذات الفعل المضارع « يساقط ريشها » وما بعدها فروح عليها . ولذلك سبقت الأفعال الماضية بالفاء الترتيبية « فتذكرت - فتروحا - فنت » فمادام الاستعداد للخصوصية قائما فسوف يترتب على ذلك كل شيء ،

عندما تذكرت المعامة صورة البصيص المضيد دفعها ذات إلى أن تروح مع الظلم
شد مهذب ثم كشوبوب العشي الماطر، ثم شملت الكل بخباثتها « فنت عليه مع
الظلام حياءها » وتأني العبارة الأخيرة « كالأحمسية في الصيف الخاسر » فتعكس
على الصورة كلها وتوجهها ، وهي عبارة تأتي في نهاية هذه الصورة . وهي
متعلقة بفعل الجملة الأخيرة « فنت عليه » وهذه الجملة نفسها « ساء الحياء مع
حلول الظلام » مترتبة على الجملة السابقة « فتروحا أصلا » حيث أن هذا
التروح شد مهذب أي سعي حيث وجهه نائب مخفص مثل « شوبوب العشي
الماطر » أقول : تأتي عبارة كالأحمسية في الصيف الخاسر في نهاية هذه الصورة
بحيث تلفت القارئ إلى إعادة قراءتها من جديد .

وبرغم توارى الظلم وعدم بعته مستقلاً إلا جملة واحدة هي « يري
لرائحة » فإن الحار والخروب « لرائحة » يتعلق بالفعل « يري » وكل النعوت التي
وصفت بها المعامة الرائحة راجعة إلى هذا الظلم ، فهو وراء كل هذه النعوت برغم
بروز المعامة دونه وإيهام الاستقلال بهذه النعوت .

مع ظهور الأحمسية حاضرة يحصر عن الشاعر الغضب وتأخذ الأرملة في
الانفراج ، فبدأ الشاعر « ولأول مرة في القصيدة » بوجه الحديث مباشرة إلى
« سمية » التي كان اسمها في أول القسم الأول من القصيدة « عمرة » ولعله أخفى
الاسم الحقيقي هناك عجزاً منها واعتباً عنها ، فلما سكنت عنه الغضب وتطهرت
روحه بدأ في التدليل والاسترضاء ، وإن كان هذا الاسترضاء قد أخذ شكل
استعراض القوة الغاربة والنبيل والفروسية .

وقد عرض لسمية أربع صور كل منها يكشف عن جانب من جوانب
الفروسية فيه وهذه الصور الأربع تتشابه من حيث التركيب المحوي فتبدأ بداية
واحدة بالحرف (رُبَ) يقع بعدها مبتدأ يخبر عنه جملة فعلية ماضية ويمتد كل
عنصر فيها عن طريق تعدد النعوت كما حدث في القسم الأول . وهذه النعوت
تعود بطريقة مباشرة أو غير مباشرة إلى الشاعر نفسه فالأفعال الأساسية في هذه
الصور الأربع ماضية ، ولا تأتي الأفعال المضارعة إلا في ظلال الماضي ، وقد

عظفت كل صورة من هذه على الأخرى حتى أمكن وقوعها جميعاً تحت دائرة الاستفهام الذي بدأ به هذا القسم من القصيدة « ما يدريك أن رب .. » وتماسكت هذه الصور سياقياً من حيث تردد فيها رمز معين جاء مرتين ظرف رمزان لفعل سابق ، ثم تحول إلى فعل ، ثم تحول إلى فاعل له تأثير وقوة ، وأعني بهذا الرمز كلمة « الصباح » وما في معناها هنا .

والصورة الأولى من هذه الصور الأربع وثيقة الصلة باللوحة الأخيرة من القسم الأول وهي التي قابل فيها بين الظلم والنعامة من جانب وموقفه من سمية التي كانت عمرة من جانب آخر بعد أن « تروحا أصلاً » وبعد أن « بنت عليه مع الظلام حياءها » لا بد من إقامة العرس وخر الجزور وسماح الغناء والطرب وشرب الخمر والاستمتاع باللهو احتفالاً بهذا اللقاء الخصيب ، ومن هنا حفلت هذه الصورة بمفردات تحمل هذه المعاني ، وقد انتظمت هذه الصورة على تنوع الحركة فيها جملة واحدة هي :

أُسْمِي مَا يَدْرِيكَ أَنْ رُبَّ فَتِيَةٍ
خَسَنِي الْفِكَاهِيَةَ لَا تُذَمُّ لِحَامِهِمْ
بَاكَرْتُهُمْ بِسِيَاءِ خَوْنِ ذَارِعِ
فَقَصُرَتْ يَوْمَهُمْ بَرُثَةُ شَارِفِ

يَبِضُّ الْوَجُوهَ دَوِي نَدَى وَمَآثِرُ (٢٠)
سَبْطِي الْأَكْفُ فِي الْحُرُوبِ مَسَاعِرِ (٢١)
قَبْلَ الصَّبَاحِ وَقَبْلَ لَعْوِ الطَّائِرِ (٢٢)
وَسَمَاعِ مَدَجْنَةِ وَجْدَوِي جَارِرِ (٢٣)

حتى تولى يومهم وتروحوا لا يشنون إلى مقال الزاجر^(٢٤)

لقد بدأ بهذا النداء العذب الرقيق ، وهذه العذوبة آتية من استخدام الصيغة المرحمة واستخدام الهمزة في النداء - وهي لنداء القريب حقيقة أو مجازاً - وقد أثر هذا الأسلوب تمهيداً وتهيئة لما يريد أن يعطفها إليه ، فهو يريد أن تعلم ما لا تعرفه عنه ، أو يذكرها بما عرفت عنه وتجاهله وقد تلطف إلى ذلك حين صاع ما يريد في أسلوب الاستفهام « أسمى ، ما يدريك .. » إنه يريد أن تعلم أنه من وجوه القوم فلا يخالف إلا من هم مثله ، ولذلك وصفت كلمة « فتية » بست صفات مختلفة « بيض الوجوه » ، « ذوي بدى ومآثر » ، « حسنى الفكاهة » ، « لا تدم خامهم » ، « سطى الأكف » ، « وفي الحروب مساع » ، هي في الحقيقة من صفاته هو لأن الخير هو « باكرتهم » فقد باكرهم إلى ما يليق به من الخير والنحر والتهو ، وصيغة « باكرتهم » للمفاعلة وهي لا تكون إلا بين جانبيين ، وقد باكرهم فكرهم وسبقهم ، فهو يفوقهم في كل ما ذكر من صفاتهم .

وهنا يبرز هذا الطريف الرماني « قل الصباح » فيتجاوب مع جو القصيدة كأنها من جانب ويتجاوب مع « ما يدريك » من جانب آخر ، فلأن مثل هذه التأثيرات التي يتحدث عنها لا تتم إلا قل الصباح أي في الظلام وطول الليل حتى تباشر لصباح وهو وقت اليوم العميق قليلاً ما يشعر بهذه التأثيرات أحد من الخرائر الحكومات الثلاثي سمية واحدة منهم ، وإلا فيمأك كثير من الراجرين الذين لا يجدي رجهم عن هذا اللهو والطرب شيئاً ، فقد تم كل شيء قبل لغوهم لطائر في الفضاء ، فهو مع تلطفه معها ، وعته عليها يلتمس لها المذخرة ، وسوف يرى أن كل ما يعرضه عليها يتد دائماً « قل الصباح » ومن هنا صاع له أن يبدأ هذا القسم من القصيدة بهذه العبارة « ما يدريك » .

(٢٤) أن حين ماتت عيسى ومحمد لم يبق من صفاتهم والديهم نزار

وقد تماسكت هذه الجملة في صورتها الأفقية تماسكًا قويًا ، ولو بدأنا من آخرها لوجدنا التداخل واضحًا فجملة « لا ينشون إلى مقال الزاجر » حال من فاعل « تروحو » المعطوفة على جملة « تولى يومهم » الواقعة بعد « حتى » التي جعلتها عاية لجملة « فقضت يومهم » المسبوقة بالفاء على سبيل العطف لأنها متعاقبة ومرتبة على « باكرتهم » الواقعة خبرًا لـ « فتي » المسبوقة بـ « رب » لإفادة التكرير ، فهذه كلها جملة اسمية واحدة وقعت خبرًا لـ (أن) المخففة من الثقلية وهي حرف مصدرني سبك هذه الجملة كلها في شيء واحد تسلط عليه الفعل « يدريك » الواقع خبرًا عن (ما) الاستفهامية . فهذه كلها أحداث متوالية مترتب بعضها على بعض .

وقد قيد كل عنصر من هذه العناصر بمقيدات حددت ملامحه ، فالفتية وصفوا بست صفات رأينا من قبل أنها راجعة إلى وصف نفسه ، وقد قيد الخبر « باكرتهم » بالجار والمجرور « يساء حون دارع » والظرفين « قبل الصباح وقبل لغو الطائر » وقيد الفعل « فقضت » بالمفعول به « يومهم » والجار والمجرور « برة شارب » التي عطف عليها « وسماع مدحنة وجدوى جازر » .

ومع كل هذا التحديد والتقييد النحوي نحس أن الصورة غائمة ، ولعل ذلك من أن الأفعال الأساسية ماضية فهي أحداث منقضية تعرض لاستعادة الأجداد الغائبة ، أو قل هي أحداث مديرة مولية لا مقبلة ، وهو نفسه مول معها ، وقد يكون وصف « مسافر » في أول القصيدة إيماء إلى هذا المعنى ، ولقد تولى يومه مع رفاقه الذي « تولى يومهم » ولقد كان هذا اليوم قصيرًا وبفعله هو « فقضت يومهم » ، ولقد كان هذا اليوم نفسه يوم دجن وهو إلياس الغيم حتى تتعثر الرؤية ، ولعل كل هذا ما دفعه إلى التحبب والترقق في أول هذا القسم « أسمى ما يدريك » وبذلك يتألف هذا القسم مع القسم الأول الذي كانت فيه هذه المحبوبة المدللة منصرفه عنه تخلف وعودها ولا تفي بها ، وبذلك يصبح ذكر هذه الصور المتعددة تذكيرًا بأيام له سلفت وأجداد له غيرت .

وفي الصورة الثالثة نجد أيضاً أن الصباح يأتي مع انتهاء المتعة واللذة ، وتبدأ الحملة فيها بالحرف (رب) أيضاً ، وإن كان قد سبق باللام التي تسمى اللام الموطئة للقسم أي أنه يزيد هذه الصورة على وجه الخصوص تأكيداً ويأتي في جواب (رب) بالحرف (قد) الداخلة على الماضي فيفيد التحقيق ، فهذه الصورة إذن - أكثر الصور تأكيداً لأنها أمس الصور بما يريد أن يؤكد في سالف عهده لسمية الممتعة المخلفة :

ولرب واضحة الجبين غريرة مثل المهابة تروق عين الناظر^(٢٧)
قد بت ألعها وأقصّر مهما حتى بدا وضوح الصباح الجاشر^(٢٨)

وفي هذه الجملة تتركز النوعت الواضحة الجبين ، لأنه كلما كانت الفتاة التي بات يلعبها ويقصر مهما جميلة كان ذلك أمدح له ، شأنها في ذلك شأن الفتية الذين باكرهم بسبب الخمر .

وبلغت النظر في جواب (رب) الفعل (بت) وهو يؤكد كل ما جاء بالقصيدة من قبل من أن المتعة والقدرة عليها لا تكون إلا في الليل مما يخرج بالبيات أو الضلام عن معناه المحدود إلى معنى آخر يصير به رمزاً دالاً على الشباب والفتاء واكتمال العدة (ولاحظ ارتباط الشباب باللون الأسود المتمثل في سواد الشعر) وقد كان على هذا النحو من القوة واكتمال الأداة حتى بدا وضوح الصباح الجاشر ، وهنا يكشف هذا اللفظ عن مدلوله المراد به بعد أن تحول فاعلاً مؤثراً ، وبهذا يتضح لنا من خلال هذا التركيب أن الصباح رمز للكهولة وتقلت القوة وبدء انتهاء المتعة والقدرة عليها (ولاحظ أيضاً ارتباط المشيب باللون الأبيض المتمثل في ابيضاض الشعر) ولذلك سوف يتحول هذان الرمزان إلى معنيين آخرين هما الباطل والحق في الصورة الأخيرة من القصيدة :

(٢٧) واضحة الجبين البهاء الغريرة القليلة العطف المهابة - القرة الوحشية . تروق :

تعجب .

(٢٨) أقصر مهما أن أحعلها حيث لا تأثير علي ، أو أزيل ما فيها من لاشعاعها في فأرعها من . وهذا ألعها . ألعها على اللع . أعادها وأقبل مؤسستها بما يظبط ويقها الوضوح البياض . الجاشر . ناشر الصباح عند إفاله .

ولرب خصم جاهدين ذوي شذا تقدي صدورهم بهتري هاتر^(٢٩)
لُد ظائرهم على ما ساءهم وخسأت باطلهم بحق ظاهر^(٣٠)
بمقالة من حازم ذي مرة يدا العدو زئيره للزائر^(٣١)

بناء هذه الصورة يتشابه مع الصور الثلاث السابقة من حيث بدايتها بـ (رب) ومن حيث إن الأفعال الأساسية فيها ماضية ، ولا تستخدم الأفعال المضارعة إلا إذا كانت نعتاً أو خبراً أو حالاً . ومضارعية هذه الأفعال « تقدي صدورهم » ، « يدا العدو » داخلية في حوزة الماضي أيضاً وهو الإطار الزمني لكل هذه الصور الأربع .

وقد اختار أن يكون المبتدأ في هذه الصورة كلمة يقصد بها المفرد والجمع وهي (خصم) واختار أن تكون النعوت جمعاً « جاهدين - ذوي شذا - لد » وأن يعود الضمير عليها جميعاً كذلك « صدورهم - ظائرهم - ساءهم - باطلهم » وأتى بنجواب رب أي خبر المبتدأ الواقع بعدها ماضياً شأن الصور السابقة ؛ فقد اتخذ الأعداء عليه واجتمعوا ضده على قلب رجل واحد فصاروا جميعاً خصماً واحداً ، وإنهم يختلفون في مظاهر خصومتهم له ولذلك وصف الخصم وأخبر عنه بالجموع .

ويخبر عن هؤلاء الخصوم بأنه عطفهم على ما ساءهم وخسأ باطلهم بحق ظاهر . هل الباطل هنا يتفق مع الظلام وما كان يدور فيه ، والحق الظاهر هنا يتفق مع الصباح وصحوة العقل وما يدل عليه ، وهل خسأ الباطل وزجره بتركه والعدول عنه إلى الحق ، وهل كل ما كان من أمره مع سمية أو عمرة باطل زجره

(٢٩) جاهدين : جهدين . أمهم في سوح العاية من العدو . نشدا : أدنى . تقدي صدرهم :

تقذف ما اكتمن من الغل والحياة . المتر الهاتر : الكلام القبيح الفاحش .

(٣٠) لد : جمع لُد . وهو الشديد الخصومة . ظائرهم : عطفهم . ومه سميت الظئر لعنفها على

الولد .

(٣١) ذو مرة : صاحب قوة . بدأ : يدع ويترك . زئيره للرائر : يترك العدو متحيراً لا يفعل من ما

يرفعه ويعلبه وبين ما يحطه ويرديه فيتكلم بما يكون حجة للخصم لا له . يرهذ أن عدوه يصبر عونه له ونعتاً من مخافته ، يزار لزئيره .

إلى غير رجعة ؟ ربما ، ولكنه فسر الحق الظاهر حيث أبدل منه « بمقالة من حازم » فلم تعد هناك قدرة على الفعل ، واستبدل بذلك القدرة على القول الحازم والمنطق المتعقل المقنع (ولا يكون ذلك إلا مع التجربة وكبر السن) الذي يقول العدو إلى صفه إذ يريكه بحيث يجعله لا يعرف أين موقفه « يبدأ العدو زئيره للزائر » فيصبح زئير العدو له لا عليه .

هل هذه الصورة الأخيرة تهديد خفي لسمية حيث أراد أن يعلمها أنه أصبح يملك من البراعة والمهارة ما يمكنه من تحويل الأعداء إلى صفه فإذا انتقلت إلى عداوته بعدما كان من الإعراض عنه وإخلاف مواعيدها معه فإنه يعرف كيف يعيدها مرة أخرى إليه ، أو أن لديه من الحزم وقوة العقل ما يحمله على قطع الحاجة إليها حتى تعود هي إليه . إن نعت « مقالة » التي هي بدل من الحق الظاهر - وهو وسيلته لزجر الباطل - بأنها « من حازم » ونعت الحازم بأنه « ذو مرة يبدأ العدو زئيره للزائر » يوحي بهذه المعاني جميعاً .

لكن إذا تحول الأمر إلى عدااء وخصومة جاهدة مؤذية وامتلاء الصدور بالغل والخيانة حتى تقذف بالهتر والكلام القبيح بحيث يؤدي إلى استنفاد الطاقة وتبديدها في محاولة الإقناع ؛ فقد انتهى - إذن - كل شيء !

البنية السطحية والبنية العميقة للقصيدة (قصيدة سحيم عبد بنى الحساس)

-١-

هذا البحث محاولة لتفسير قصيدة من الشعر القديم ، صاحبها هو الشاعر سحيم عبد بنى الحساس الذي صنفه ابن سلام في الطبقة التاسعة من شعراء الجاهلية ووصفه بأنه « حلو الشعر ، رقيق حواشي الكلام »^(١) . وهي محاولة تربط بين التراكيب بمفرداتها المختلفة في القصيدة ، وبنية القصيدة بوصفها كلا متماسكاً ، أو نصاً واحداً^(٢) بما يعني أن للقصيدة « نحوها » الخاص بها برغم خضوعها لنحو اللغة العام .

وأود قبل أن أنقل نص القصيدة وأفسرها أن أشير إلى بعض المبادئ الأساسية التي تقبع خلف هذا التفسير ، أو بالأحرى ، هذا النوع من التفسير ، منها ما أثير حول بعض شعر عبد بنى الحساس من قصص خاصة تشرح دافعه ،

(١) نشر هذا البحث سلسلة « دراسات عربية » إسلامية « العدد السادس » . وقد أهدى للدكتور محمود الريمى .

(٢) ابن سلام ، صفات محول الشعر ، ١٨٧٠ (قرأه شرحه محمود محمد شاكر) ، نشر ترجمته في صفحة ١٧٢ من هذا الجزء نفسه . وأيضاً في الأغاني لأبي فرج وأصمهان ٣٠٢ ٣١١ (الهنة المصرية العامة للكتاب) .

(٣) هذا ما يطلق عليه « Text Grammar » أو « Discourse Analysis » وأول من وضع أسسه هاريس H. Harris من خلال وضعه لعدد الشكلى الجديد لمصنف المعون . وكان تحليل النص عندنا . وهذا من أهم النقاط الأساسية ذات التأثير في تصنيف لغات المعوية التي تربط التحليل ببعضها . حل النص . انظر :

(Essays on Style and Language, P.5 (Edited by Roger Fowler London 1970)

و تشرح بعض ما ترتب عليه ، وما أراد في هذه القصص من حيث علاقتها بالشعر . ومنها ما تردد في شعر سحيم عبد بني الحسحاس من إشارات إلى سواد لونه ، وكونه عبدا لا يملك حرية نفسه ، وعلاقة ذلك أيضا بالشعر وتفسيره .

• أما من حيث ما نسج حول شعر عبد بني الحسحاس^(٣) فإنه - من وجهة نظري - لا يفيد شيئا في تفسير شعره سواء أكان صادقا أم مختلفا . لأنه إن كان صادقا فإن الشعر منفصل عنه ، وليس ما أثير من حكايات داخلا في بناء الشعر ، ومن هنا فإنه لا يساعد على تفسيره ، وإذا كان مختلفا مصطنعا فهو من باب أولى أبعد عن الشعر وعن تفسيره ، وقد اصططعه بعض الرواة من أجل أن يضعوا النص الشعري في سياق حادثة معينة ، وكأن الشعر ليس إلا ردود أفعال مباشرة لبعض الحوادث . لقد أدت القصص التي نسجت حول بعض القصائد القديمة ، أو بعض الأبيات فيها إلى عدم محاولة فهم الشعر العربي القديم بوصفه فنا مستقلا معادلا للحياة ، أو مكمل لها ، أو كاشفا لرؤى تتعلق ببعض جوانبها . ولقد اكتفى في كثير من الأحيان بذكر الحادثة وإردافها بالأبيات أو القصيدة ، فوقفت الحادثة حائلا دون فهم الشعر ، أو محاولة ذلك ، في سياقه الفني وتماسكه النصي ، وأصبح ينظر إلى الرموز الشعرية بوصفها إشارات سطحية إلى أجزاء الواقعة .

إن الشعر أبقى من تلك الوقائع الساذجة التي صاحبت بعض أبياته ، لأن الشعر فن يتجاوز الواقع المحدود بطبيعته . وما الذي يدعونا الآن لقراءة الشعر القديم إلا كونه فنا عاليا تجاوز زمنه وقائله وما صاحبه من حكايات مصطنعة في أغلب الأحوال . ويمكن أن يفهم هذا الشعر بإشاراته ورموزه من خلال بناءه اللغوي بما يجعله يتخطى تلك الروايات المسطحة التي جعله رواها صدى ساذجا لها . إن القصيدة بعد قول الشاعر لها تستقل عما يحيط بها أو يلابسها من وقائع أو

(٣) ينظر نموذجنا لذلك في صفحات محول الشعراء في سنة ١٨٧١ ، ١٨٨٠ ، في الأعالي أدبي

مجموع لأسمهان ٣٠٢ ٣١١ وهي قصص متصانة مما يدور على وصفها أن اختلاف الرواة خلافا شديدا فيها ، وحاشية الشيخ محمد زهير على معنى ٩٩١ (ذا بحيا الكتب العربية)

حقائق موضوعية لدى الشاعر أو غيره . إنها تصبح كياناتاً خاصاً له منطقته ونظامه وبنيته التي تتميز عن بنية اللغة غير الشعرية ، أو بعبارة أخرى إن القصيدة لا تقدم لنا معنى بل تقدم لنا كياناتاً فنياً . والذي أعنيه بذلك أن علينا أن نظهر عملية البناء التي شكلت القصيدة من خلال تراكيبها بدلاً من أن نبحث عن معنى معين محدود مرتبط بمحادثة محدودة .

وأما من حيث ما تردد في شعر سحيم عبد بني الحسحاس من إشارات إلى سواد لونه ، وكونه عبداً لا يملك حريته ، واعتزازه بشاعريته أحياناً واعتداده بأن شعره قام له مقام الأصل والمال ، وغير ذلك ، ومدى الاستعانة بمثل هذه الإشارات في تفسير الشعر ، فإن الشعر - كما أشرت آنفاً - فن يتجاوز صاحبه نفسه ، ولا يتقيد بالقيود التي يفرضها عليه بعض مؤرخي الأدب الذين يرون الأدب انعكاساً لحياة صاحبه ، فقد يكون ما يقوله الشاعر منطبقاً على نفسه ، وقد لا يكون كذلك ، وليس لدى المفسر دليل على توضيح هذه النقطة ، ولكنه لديه النص بعلاقاته وتراكيبه وإشارات . والنص صورة فنية قبل كل شيء ، وبعده ، حتى لو ذكر الشاعر اسمه وصفته في القصيدة ، كما فعل سحيم عبد بني الحسحاس إذ يقول في كبرى قصائده :

أشارت بمدراها وقالت لثريها :	أعبد بني الحسحاس يزجي القوافيا ؟
رأت قُبّاً رثاً وسحق عباءة	وأسودّ ممّا يملك الناس غاريا
يرجلن أقواماً ويتركن لمتى	وهذا هوانٌ ظاهرٌ قد بداليا
قلو كُنْتُ ورّداً لوئه لعشيقتي	ولكن زبيّ شانتني بسواديها
فما ضرّني أن كانت أمي وليدة	نصرٌ وتبري باللقاح الثوادي ^(٥)

(٥) ديوان سحيم عبد بني الحسحاس صفة نغطوبه أبي عبد الله إبراهيم بن محمد بن عرفة الأردني النحوي ٢٥ ، ٢٦ (بتحقيق الأستاذ عبد العزيز الميحي - مطبعة دار الكتب المصرية ١٩٥٠ م) .

نصر : تضع نصراً ، هو حرفه نشد على أطباء ، الناقة لثلا يرضعها فصيلها . تري الثوادي : تعد العبدان التي تري وتشد على أخلاف الناقة لثلا ترضع أيضاً . واللقاح من الإبل : ذوات الألبان .

فهذه الأبيات صورة خاصة قد نرى فيها عبد بني الحسحاس كما نرى غيره ، وقد اختار الشاعر أن يجعل من اسمه جزءاً من بناء هذه الصورة ، وبمجرد أن دخل هذا الاسم القصيدة أصبح جزءاً منها هي ، فالاسم هنا في هذه الصورة رمز خاص قد ينطبق على عبد بني الحسحاس نفسه وقد لا ينطبق عليه ، فتلك مسألة أخرى تخضع لتفسير القصيدة ، ونقطة الانطلاق في التفسير يجب أن تبدأ من عبد بني الحسحاس الرمز ، لا عبد بني الحسحاس الشخص . ولا تلزمنا هذه الأبيات التي سقتها أن نفتتح بأن هناك فتاة حقيقية رأت عبد بني الحسحاس وأشارت لترجها بمدراها وقالت : أعبد بني الحسحاس يزجي القوافيا . الخ . لا تلزمنا الأبيات بأن نصدق أن هذا قد حدث بالفعل ، فليس من اللازم أن تكون لدى الشاعر تجربة واقعية يعبر عنها ، لكن لابد أن تكون لديه تجربة فنية على أية حال . ومسار التجربة إلى نفس الشاعر خفية ، والذي يعيننا منها هو الصورة المنطوقة بتركيبتها ودلالاتها .

وقد تبدو القصيدة في بنيتها الظاهرة أو السطحية جامعة لعدد من الصور ليس بينها ، من حيث النظرة التي لا تتجاوز السطح ، رباط جامع إلا أنها جميعاً في قصيدة واحدة ذات وزن واحد وروى واحد ، نظلم الشعر إذا نظرنا للقصيدة على أنها كذلك ، بل لابد أن تكون للقصيدة بنية عميقة تجمع هذه الصور في إطار واحد على تباعد ما بينها ظاهرياً ، غير أن هذا الإطار كبير يتسع لضم هذه الصور بحيث تكون كل صورة منها معادلاً لبعد معين من أبعاد القصيدة ، وبين هذه الأبعاد خيوط ناسجة وعلاقات رابطة .

وليس ثمة مانع - بطبيعة الحال - أن تتخذ القصيدة من نفس صاحبها نقطة انطلاق للمجازرة الشعرية التي تريدها ، فالشاعر نفسه يعد أمام شعره موضوعاً مثل كل الموضوعات ومفردات الأشياء المطروحة أمامه في رؤيته للعالم . بل قد يكثر أن ينطلق الشاعر من ذاته إلى تقديم رؤية للحياة أو الكون من خلال نفسه بوصفها مفرداً من مفردات الحياة . ونقطة الخطر هنا في التفسير أن نقصر ما يقوله الشاعر على نفسه هو فحسب ، ونجعل ذلك مثلاً سيرة ذاتية له وحده لا يشرکه

فيها غيره . إن أي مفرد من مفردات الحياة أو الكون بما فيها الشاعر نفسه عندما يدخل في بناء القصيدة يصبح جزءاً من الصورة الفنية التي تشتمل عليه ولا يمثل شيئاً غير ذلك .

وقد تسلك القصيدة مسلكاً مغايراً بأن تبدو لنا على أنها تصف أشياء خارجة عن ذات الشاعر كأن تصف البرق ، أو الناقة ، أو الفرس ، أو السحاب ، أو الثور الوحشي ، أو الظليم ، أو الذئب أو غير هذا وذلك من مظاهر الحياة المتنوعة . فيجب علينا ألا نخدع بهذا المظهر ونسارع إلى تصنيف القصائد من خلال الوصف الظاهري ، علينا أن نبحث دائماً عن البنية العميقة للقصيدة أو الأبنية العميقة لها ، فقد تكون القصيدة وهي تصف السحاب مثلاً تشير في هذه الحالة إلى رؤية خاصة للحياة كلها ويكون هذا أسلوباً خاصاً تتجمع فيه الظواهر المخططة في تصوير شعري خاص للتعبير الرمزي عن معنى إنساني موار له . وقد تكون القصيدة في هذا متابعة لتقاليد سابقة استقرت في نظام القصيدة العربية ، ولكنها - كما ينبغي أن يكون - وهي تتابع هذا التقليد نفسه تشق لنفسها مجرى فنياً خاصاً بها في الوقت نفسه ، وإلا أصبحت لغواً لغوياً لا طائل من ورائه ، والذي أعنيه أن كل قصيدة لها عالمها الشعري الخاص بها على رغم تشابه كثير من القصائد في بعض أجزاء البنية السطحية . ولتوضيح هذه النقطة الأخيرة أقول : إن البرق - مثلاً - ظاهرة شعرية . وصفها كثير من الشعراء قبل سحيم عبد بني الحسحاس مثل امرئ القيس وطرفة والنابعة وأوس بن حجر ، ووصفها سحيم نفسه في قصيدتين مما وصل إلينا من شعره . هل يعني هذا أن البرق حيث ورد وصفه يعني الشيء نفسه الذي عناه في كل قصيدة ؟ إن كل « برق » على حدة حيث يرد له تفسيره الخاص بحسب سياق القصيدة التي يرد فيها ولو كان الشاعر واحداً . ومن هنا ليس يعني مطلقاً أن تجمع الظاهرة التصويرية في الشعر وحدها بحيث يتناول مثلاً « البرق في الشعر العربي » ، لأن الصورة لا تفسر وحدها ، بل الأولى أن تفسر كل قصيدة على حدة مما اشتملت عليه من رموز وصور خاصة بها ، وإن تشابهت في بعض أجزائها مع القصائد الأخرى .

إن أحد أجزاء القصيدة قد يتشابه مع أحد أجزاء قصيدة أخرى للشاعر نفسه أو لشاعر آخر . لكن دلالة هذا الجزء لا تؤخذ مستقلة بل تؤخذ مع بقية أجزاء القصيدة كلها ، ومن هنا يختلف مدلولها الشعري باختلاف ما تجاوره من أجزاء ، وتصبح قيمة هذا الجزء مراعى فيها ما يصاحبه من أجزاء أخرى سابقة أو لاحقة لأن القصيدة الواحدة شبكة من العلاقات المتناسكة مع بعضها أخذاً وعطاءً .

إن القصيدة وحدة لغوية فنية مستقلة . وفهم القصيدة يكمن فيها^(٥) . وفي كل قصيدة دائماً ما أسميه « نقطة الارتكاز الضوئي » التي تكشف بنية القصيدة كلها . وعلى من يتعرض لتفسير أية قصيدة من خلال تركيبها أن يعاود قراءتها حتى يمسك بالخيط الذي يوصله إلى البنية العميقة للقصيدة^(٦) . « نقطة الارتكاز الضوئي » هذه ليست شيئاً مفروضاً من خارج القصيدة سواء أكان ذلك من حياة الشاعر وسيرته الذاتية أم من الحادثة الملابسة للقصيدة والواقعة المصاحبة التي يقدمها بعض الرواة ومؤرخي الأدب على أنها الدافع للقصيدة . ليست شيئاً من هذا كله ، لأن القصيدة عندما تبدأ في التشكل تنفصل عن كل هذا وتبدأ في بنيتها اللغوية الفنية الخاصة ، ومن هنا ينبغي أن يكثف الاعتماد على مادتها التي في متناول أيدي الدارس وهي التراكيب اللغوية والأبنية النحوية الكامنة تحت سطح هذه التراكيب والتي تعطيها دلالتها بالتفاعل مع المفردات المستخدمة في هذا البناء .

-٢-

القصيدة التي اخترتها هي القصيدة التاسعة في ديوان سحيم عبد بني الحسحاس صنعة نفظويه أبي عبد الله بن عرفة الأزدي النحوي^(٧) . والقصيدة

(٥) دشما بكند الدكتور محمود تريعي هذه المقالة بأعماله الشعرية . قراءة الشعر (مكتبة الرهراء

(١٩٨٥)

(٦) انظر كتابي النحو . دلالة ١٨١ ١٨٣ (مطبعة المدينة - القاهرة ١٩٨٣) .

(٧) الديوان ٤٢ ٤٨ . وسوف أوضح شرح المفردات لعامة إلى تناول الخاص بكل جزء منها

في التفسير .

اثنان وثلاثون بيتا :

- ١ - أَلَمْ خَيَّالٌ عِشَاءَ فُطَافَا
- ٢ - لَمِيَّةٌ إِذْ طَرَقَتْ مَوْهِنَا
- ٣ - وَمَا دُمِيَّةٌ مِنْ دُمَى مَيْسِنَا
- ٤ - بِأَحْسَنَ مِنْهَا غَدَاةُ الرَّحِيحِ
- ٥ - وَجِيدَا كَجِيدِ الْغَزَالِ التَّزْيِ
- ٦ - وَغَيْثَى مَهَاةٍ بِسَقِطِ الْجَمَا
- ٧ - وَبَيْضَا كَأَنَّ حَصَا مُزْنَةٍ
- ٨ - كَأَنَّ الْفَرْثُفُلَ وَالزَّغْبِيلَ (م)
- ٩ - يُخَالِطُ مِنْ رِيْقِهَا قَهْوَةَ
- ١٠ - بَعُودٍ مِنَ الْهِنْدِ عِنْدَ التَّجَارِ (م)
- ١١ - يُخَالِطُهُ كَلَمَا دُقْتُه
- ١٢ - وَأَبْدَتْ مَعَاصِمَ مَمْكُورَةٍ
- ١٣ - فَلَسْتُ وَإِنْ بَرَحْتُ سَالِيَا
- ١٤ - فَبَائَتْ وَقَدْ زُوْدَتْ قَلْبُهُ
- ١٥ - فَأَمَّا تَرِنِي عَلَانِي الْمَشِيبُ (م)
- ١٦ - وَبَانَ الشَّبَابُ لِطَيَّاتِهِ
- ١٧ - فَقَدْ أَعْقَرُ الثَّابِتُ ذَاتَ الثَّلِي
- ١٨ - بِمَنْثَى الْأَيَادِي لِمَنْ يَعْتَضِي
- ١٩ - وَخَيْلٌ تَكْدُسُ بِالْدارِ عِي
- ٢٠ - ضَوَامِرٌ قَدْ شَفَّهْنَ الْوَجِيفُ
- ٢١ - تَقْدَمْتُهُنَّ عَلَى مِرْجَلِ
- ٢٢ - يُبَارِي مِنْ الصُّمِّ خَطِيَّةُ
- ٢٣ - أَحَارٌ تَرَى الْبَرْقَ لَمْ يَغْتَمِضْ
- ٢٤ - يَضِيءُ شَمَارِيخَ قَدْ بَطُنَتْ
- وَلَمْ يَكْ إِذْ طَافَ إِلَّا اخْتِطَافَا
- فَأَضْحَى بِهَا دَيْفَا مُسْتَجَافَا
- نَ مُعْجَبَةٌ نَظَرًا وَاتِّصَافَا
- بَلْ قَامَتْ تُرَاثِيكَ وَخُفَا غُدَا
- بِفْ يَأْتَلُفُ الدَّرُّ فِيهِ اثْتَلَا
- دِ تَعْطُو نِعَافَا وَتَقْرُو نِعَافَا
- تَهَادَى بِهِ صَرَخَدِيَا رِصَافَا
- وَالْمَسْكُ خَالِطٌ جَفْنَا قِطَافَا
- سَبَاها الَّذِي يَسْتَبِيها سُلَافَا
- غَالٍ يُخَالِطُ مِسْكَا مُدَافَا
- عَلَى كُلِّ حَالٍ أَرَدْتُ ارْتِشَافَا
- تَزِينُ أَنْامِلُهُنَّ اللَّطَافَا
- وَقَدْ شَكَّ مِنِّي هَوَاها الشُّغَافَا
- هُومَا عَلَى نَائِيهَا وَاعْتِرَافَا
- وَأَنْصَرَفَ اللَّهُوَ عَنِّي انْصِرَافَا
- وَقَدْ كُنْتُ رُدِيْتُ مِنْهُ عِطَافَا
- بَلْ حَتَّى أَحَاوَلْتُ مِنْهَا سِيْدَافَا
- وَأَرْفَعُ بَارِي إِذَا مَا اسْتَضَافَا
- مِنْ مَشَى الْوَعُولِ تَوْمَ الْكِهَافَا
- يُثْرَنُ الْعِجَاجَةُ دُونِي صِيْفَافَا
- يَلُوكُ اللَّجَاجُ إِذَا مَا اسْتَهَافَا
- مُقُومَةٌ قَدْ أُبْرَتْ نِقَافَا
- يُضِيءُ كَيْفَافَا وَيَجْلُو كِفَافَا
- مَنَافِيْدُ رَيْطَا وَرَيْطَا سِيْخَافَا

- ٢٥- مرثه الصبا وانتحت الحو
٢٦- فأقبل يزحف رخف الكسير
٢٧- فلما تنادى بأن لا برا
٢٨- وحط بذي بقر بركة
٢٩- فالتقى مراسيه واستهل
٣٠- يكب البعضاء لأذقانها
٣١- كأن الوحوش به عسقل
٣٢- قياما عجلن عليه السا
ت تطحر عنه جهاما حنافا
يجر من البحر مژنا كنافا
ح وانتجفته الرياح انتجافا
كأن على عضديه كنافا
كمد الشيط العروش الطرافا
ككب الفيق اللقاح العجافا
ن صادف في قرن حج ديافا
ت يشفنه بالظلوف التتسافا

-٣-

لا يستطيع قارئ هذه القصيدة أن يغفل عناصر « السرعة » التي تظاهرت عليها وشكلت بينها ، وأولها جاء من اختيارها لثمن إيقاعها الشعري حيث شكلت نغمة بحر المتقارب « فعولن » ورزما العروضي . وهذه النغمة متدفقة متلاحقة تندافع مسرعة بعضها في إثر بعض ، وتتحدر تعددا منتظما دفقة تلو الأخرى ، ويساعد على ذلك أن ما يقرب من نصف عدد أبيات القصيدة قد جاء مدورا مما يدفع إلى عدم التوقف في قراءتها عند نهاية الشطر الأول ، ويساعد على ذلك أيضا كثرة التفعيلات التي وردت مقبوضة (فعول) مما يؤدي إلى اقتضاب المقطع الثالث فيها واعتماده على الحركة القصيرة وعده إراحته بالسكون . وكذلك كثرة الحذف (فعو) في تفعيلة العروض (٨) .

(٨) حالت تفعيلة العروض (وهي آخر جمعة في شطر أول) بحذف (فعو) من هذه القصيدة كلها ، إلا في ثلاثة أبيات فقط (البيت رقم ٢٠ ، ٢٦ ، ٢٩) حيث فيها مقبوضة (فعول) .
ومعني ، تفعيلة العروض صحيحة (فعول) إلا في البيت رقم ٢٠ فقط لأنه من مفرح (وقد سها لمعني)
مدور - فكأن البيت العنبري على أنه مدور . وليس كذلك . لأنه صريح برز (م) من شطر البيت
الناقص والعنبري للإشارة إلى أنه بيت مدور . وليس كذلك . وقد قبلت جمعة في حته
لثلاث وأربعين مرة في القصيدة . ولو أضعنا إلى هذا العدد تفعيلات العروض الإحدى والثلاثين التي جاءت

وثانيها أن القصيدة افتتحت بيت فيه إمام الخيال الذي يطوف احتطافاً ، وانتهت بيت يصور الوحوش قياماً في عجلة مسرعة ينتسفن النبات بأطرافهن انتسافاً ، فحصرت القصيدة إذن بين نوعين من السرعة مختلفين ، معوى ومادي ، شفاف مرهف محلق هارم وجاف غليظ هادم ، وبين هذين الضريين من عناصر السرعة توالى المفردات التي شكلت نبتة كل صورة منها ، ومعظمها من حقول دلالية تفيد السرعة أو توحى بها ، فمية « طرقت موها » و « قامت ترائيك » مما يوحي بتقطع الرؤية وعدم اتصالها ، و « الغزال الزيف » والمهابة التي تعطلو نعاها وتقررو نعاها أي تنتقل من مرتفع إلى آخر في خفة وحركة متوالية ، و « حصا المزنة » وهو البرد الذي يتتابع على الحجارة البيضاء في سرعة وتوال ، وبيونة المحبوبة ، وبيونة الشباب ، وانصراف اللهو انصرافاً ، والخيال التي تتكدس بالذراعين وتمشي مشي الوعول وقد شفها الوحيف ، والفرس الذي يغلي بالنشاط والحركة كالمرجل يباري الرماح الخطية ، وأخيراً صورة البرق التي تستحوذ على ما يقرب من ثلث القصيدة بما حوته في داخلها من عناصر كلها يوحي بالسرعة .

تتعاون كل مظاهر السرعة هذه لشعر قارئ القصيدة بأن ثمة شيئاً قد تولى عجباً محزوناً عليه ، وانصرف انصرافاً غير مبطل ، ومرق كما يمرق البرق الخاطف الذي يعقب مطراً ، وريحاً عاتية تكب العضاء لأذقانها وتسقطها كما يسقط الفحل من الإبل ، العجاف اللقاح منها فتكاثرو ، وتردحم الوحوش على النبات كما يزدحم الناس في سوق « عسقلان » الذي يقوم ثم ينفض ويربح فيه من يربح ويخسر من يخسر ، وتكون النهاية الأنيمة ، ويمر هذا كله في سرعة البرق الخاطف المضى الكاشف .

وإذا كانت مفردات القصيدة متلاحمة هذا التلاحم للدالي ، ومتعاقبة مع إيقاع وزنها في الوقت نفسه لتوحي بالسرعة ، فإن بناء الجمل فيها وخاصة جملة

- ثمان وعشرون تعبيد منها معدومة ، وثلاث أخرى مفقودة ، لأصبح عدد التعبيدات غير الصحيحة في القصيدة أربعاً وسبعين تعبيد سنة ٣٠ بغير . وقد ساعدت هذه الأخطاء جميعها على إحصائهم عدد السرعة وتوالي التدافع الصوتي في القصيدة .

الافتتاحية تماسكت بشبكة من العلاقات والأدواب ، وقد حصت الجملة الأولى بأداة توحى أيضاً بالسرعة وهي الفاء :

- ١ - ألم خيال عشاء فظافاً ولم يك إذ طاف إلا احتطافاً
- ٢ - لمية إذ طرقت موهناً فأضحى بها دنفا مستحافاً^(٩)

وقد تتابعت الأفعال الماضية « ألم خيال .. فظاف .. فأضحى » لتصل من أقرب طريق إلى النتيجة « فأضحى بها دنفا مستحافاً » . وهذه الحملة تشير إلى أحداث سريعة متلاحقة تؤدي إلى الخزيمة ، إذ يصيب الداء في مقتل . ولا يظهر في هذه الجملة إلا « مية » . وهي تستولي وحدها على الجملة الأولى من القصيدة ، ويختفي من عداها ، ويستتر كاستتار الصمير في « فأضحى » الذي لا تكشف القصيدة مرجعه في هذه المرحلة ، غير أن صيغة « مستحاف » تكشف عن أن الذي أضحى دنفا هو الذي كان يسعى لأن يصاب هذه الإصابة في الجوف ، لقد استجاف فأصبح مستحافاً .

إن القصيدة الخيدة تسعى إلى التوارن والتواري بشكل ما بين جملتها التي تشكلها ، فهي تعرض عددًا متوَعًا من الصور ، كل صورة منها تختلف عن الأخرى في مادتها وكميتها ، ولكنها تتواري في حركتها الداخلية . وكأن القصيدة أحيانًا تلح على شيء واحد تعرضه بأكثر من شكل . وقد يبدو أن هذه الصور متباعدة ، ولكن تواري حركتها الداخلية يؤلف بينها ويعمل على الترابط عن طريق المواربة والموارة بينها . انحور في هذه الصورة الأولى في هذه القصيدة يدور حول « حركة سريعة متعاقبة مطلوبة تنتهي بهزيمة طرف آخر » لذلك لا ندهش إذا رأينا الصورة الثانية تشابه في بيتها العميقة أو حركتها الداخلية مع الصورة الأولى برغم طولها ، فهي أيضاً حركة متعاقبة مطلوبة تنتهي بهزيمة طرف آخر ، وفي كلنا الصورتين تكشف لنا القصيدة أن هذه الحركة السريعة المتعاقبة المحبوبة تأتي دائماً

(٩) ألم ناشي ، ألم موهناً ، ألم مصبب ليل ، ألم بعد ساعة من دنفا مريضاً موهناً . مستحاف هو الذي حافره داء في جوفه . ومعناه أنه أصيب في قلبه . لأن قلب في الجوف

من الخارج ، ولكنها تؤثر في الذات وتغزيمها ، وكلما انتهت الجملة الأولى بالذندف وإصابة الجوف « فأضحى بها دنفا مستحافا » نعد أن الجملة الثانية سوف تنهي بنهاية مشابهة . وعلى مستوى البنية السطحية نعد الصورة الثانية (من ٣ - ١٤) جملة نحوية واحدة متماسكة ، وهي أيضا نعد وصفا لمية التي استولت على الجملة الأولى :

- ٣ - وما دمية من دمي ميسنا
- ٤ - بأحسن منها غداة الرحيه
- ٥ - وجيدا كجيد الغزال النزيه
- ٦ - وعيني مهابة بسقط الجماء
- ٧ - وبيضا كأن حصا مزنة
- ٨ - كأن القرنفل والزنجبيل
- ٩ - يخالط من ريقها قهوة
- ١٠ - يعود من المنة عند التجا
- ١١ - يخالطه كلما ذقته
- ١٢ - وأبدت معاصم مكسورة
- ١٣ - فليست وإن برحت ساليا
- ١٤ - فبات وقد رودت قلبه

تظهر « مية » في هذه الصورة أكثر وضوحا من ظهورها في الصورة الأولى ، لأن ظهورها في الصورة الأولى كان خيالا مظللا بالطرفين « عشاء » و « موهنا » أول الليل ووسطه . لكنها هنا تظهر في العادة وإن كان ذلك « غداة

(١٠) ميسنا : موضع إتيان . أو دالمة صبا من صبا ميسنا : موضع إتيان .

السود كثير العين العذاف لأشود : عريف الذي يرفقه معه ، أو غيره من الذين يرفقه معه .
خماد : مجرد حمد (مفعول الخيم) وهو ما يرفع من الأرض . سفد خماد : سفد يرفع .
نساو : تعاف جمع عاف . هو ذلك الحبل وهو لودن . حب ثرية : يرد بحريث .
وموضع نسب إليه الخمر : صاف . أحاديها صافة . وهي حواء يستفح بها ماء .
خمس : جمع حصة . صرت من لعب . خمس : نقاد يرد به لعب .
اشترها : السلاف . ما سأل من لعب فيه .
السوار : المكورة : المثقفة . الشفاف : غلاف القلب .

الرحيل » ، فليس ثمة وقت كاف ، والأمر دائماً في سرعة وعجلة . ومع ذلك تظهر مقرونة بتمثال جميل معبود « دمية من دمي ميسنان معجبة نظراً واتصافاً » . هذا التمثال الجميل المعبود ليس بأحسن منها ، فهي إذن مقارنة ترفع المحبوبة إلى مقام التمثال المعبود وتثبت لها ماله من الجمال والجلال ، فالمحبة معجبة نظراً واتصافاً كذلك ، أي من حيث رؤية العين ورؤية القلب معا .

وقد ثبتت هذه المساواة عن طريق نفي زيادة دمية ميسنان في الحسن عنها . فالحسن ثابت مستقر لكليهما ، ومن هنا بنيت هذه الصورة بالجملة الاسمية .

وبعد أن تظهر « دمية ميسنان » لتوحى بالروعة والرغبة والحسن الجليل تختفي لتحرك الصورة من خلال الأفعال العشرين « قامت - ترائيك - يأنلف - تعطلو - تقرو - تهادى - خالط - يخالط - سباه - يستيها - يخالط - يخالطه - ذقه - أردت - أبدت - تزين - يرحت - شك - بانت - رودت » التي يستوي فيها الفعل « ترائيك » من خلال مفعوله الثاني على أكثر من جزئية داخلية مع ما عطف عليه :

تراييك وحفا غداقا

- وجيدا كجيد الغزال النزيف .

- وعيني مهاة .

- ويبضا ..

وهذا الفعل مع أنه لم يرد نصاً إلا مرة واحدة قد تردد بالقوة ، وذلك من ناحيتين أولاهما من ناحية صيغته « تفاعلك » أي تبادلك الرؤية مرة بعد أخرى ، والأخرى من خاصية العطف على مفعوله الثاني بالواو لأننا نتذكره دائماً مع كل مرة يعطف فيها على مفعوله الثاني « ترائيك جيداً .. » و « ترائيك عيني مهاة .. » و « ترائيك يبضا .. » وقد حاول الوحف الغداف (وهو الشعر الفاحم الناعم) أن يقلل الصورة كما ظلل « العشاء والموهن » الصورة الأولى ، ولكن يريق عيني المهاة المتحركة وجيد الغزال ، واثلاف الدر وبياض الأسنان التي تشبه حصا المزنة حافظت على نصوعها ولذلك فهي معجبة نظراً .

ويحظى الفعل « خالط - بخالط - يخالطه » بنسبة تردد عالية حيث يرد أربع مرات ضمن أفعال الصورة العشرين لأنه قد اختلطت في هذه الصورة عناصر مختلفة ، فقد اختلطت دمية ميسنان بمية ، وخالطت مية الغزال التزيف والمهابة (نكاد نحس هنا أن مية خائفة مذعورة ، فهي تنتقل من مكان إلى آخر ، ولاحظ وصف الغزال بالتزيف ووصف المهابة بأنها تعطو نعاقا وتقرؤ آخر) وقد اختلطت أيضاً حصا المزنة بالقرنفل والزغبيل والمسك المذاب والجفن القطاف « العنب المعصور » والخمر . كما اختلطت الألوان « الوحف الغداف » وهو أولها في الورود ، وحصا البرد الأبيض الصافي ، والدر اللامع ، والرصاص - الحجارة البيضاء - ، والمسك ، ثم المسك المداف أي المذاب ، وقد تكرر المسك مرتين ولذلك كان الغزال تزيفاً - والمسك بعض دم الغزال - فهنا اللونان الأبيض والأسود يختلطان .

يخالطه كلما دقته على كل حال أردت ارتشافا

ولكنها بعد هذا كله :

وأبدت معاصم ممكورة تزين أناملهن اللطافا

والمعاصم الممكورة - وهي الممتلئة - في مقابل الأنامل اللطاف ، وقد يكون إبداء المعاصم القوية دليلاً على الامتلاك والقدرة ، وإن كان فيه معنى الصد والمنع كذلك .

وهذه الصورة قد خلطت الساكن بالمتحرك ، والثابت بالمتغير ، وبعثت الحياة في الجماد . وتظاهرت كل هذه الأشياء التي جمعت في كائن واحد لتؤدي الغاية التي أدتها الصورة الأولى :

فلست وإن برحت ساليا وقد شك مني هواها الشغافا
فبان وقد زودت قلبه هموما على نأيها واعترافا

فكما ألم خيالها فأضحى بها دنفا مستجافا ، انتهت هذه الصورة الثانية بالبينونة التي شكت شغاف القلب ، وزودته هموم النأي والفراق . وأهم من هذا

كله الاعتراف الذي هو عنوان اليأس والهزيمة . وهكذا توازنت الصورتان في عمقهما .

وإذا عدنا ثانية للمفعول الثاني للفعل « ترائيك » وما عطف عليه لاحظنا التدرج في المعادبة والتحول فيه . فالمفعول المباشر هو « وحفا عداها » ولوحف العدا فمية لا يشاركها فيه آخر ، وهو متحرك لين مهنتف مما يوحي بالحركة . ونحل هنا أمام مية فقط ، وعطف عليه « وحيدا كحيد الغزال الزيف » . هنا وضع حيد مية في مقابلة حيد الغزال الريف . وقامت « الكاف » بالفصل وعدم إدماج الحيدين . كما قامت بعملية المواراة في الوقت نفسه . فحل هنا أمام حيدين أحدهما حيد يتألف فيه الدر تألفا يكاد يحدح البصر تمهيدا لانتقال محال الرؤية . والآخر حيد الغزال . لقد ظهر الغزال مع مية في محال الرؤية وشاركها بعض السمات والملاح : الجيد ، والنزاف الدم والعقل . وبأني المعطوف الثاني فتختفي مية والغزال معا أو يندمجان ليظهرا في مهاة واحدة تطل بعينها « وعيني مهاة » . فبعد أن هيأت أداة التشبيه (الكاف) للتحويل . وتداخل مية والغزال الريف . سقطت الأداة تماما في « وعيني مهاة » وظهرت المهاة وحدها وهي تعطف نعافا وتقرؤ نعافا وتنتقل من مرتفع إلى آخر .

وأما المعطوف الثالث فينقلنا إلى محال آخر من محالات الرؤية مع استنصاره مية مرة أخرى « وبيضا » (وهي الأساس ، وهي لا تظهر إلا إذا افترت عنها الشفتان ، فلعلها تبسم ، فهي حالة صفاء إدن) ونحل أداة أخرى غير الكاف هي (كأن) التي تتعقد معها الصورة وتتداخل فتأتي نخصا المرة والصرخدي الرصاف وكلها يوحي بالنقاء والصفاء وشدة البياض واللحم والبريق . وتكرر (كأن) مرة أخرى لتأتي بضائفة من العطور والروائح : القرنفل والرغيبيل والمنسك وتخلطه بالحنس القطاف ، لتخلطه ثانية بقهوة الريق المكر . وهنا تنقلنا القصيدة إلى جو عبق من الصفاء والأريج والنشوة الخالصة . وتندرب مية والغزال الريف والمهاة وتنقطر جميعا في هذه السلاف الخالصة التي يسكر بها كلما أراد ارتشافا ، فتشك شغاف القلب وتدفعه دفعا إلى الاعتراف بالهوى والهزيمة معا .

ويأتى استخدام الضمائر في الصورتين السابقتين متواربا مع ما تروحيان به .
ومجهدا لما ستقدمه القصيدة في الصورة التالية . فحدد في الصورة الأولى شخصا
واحدا باسمه العلم « مية » وضمير به العائدين عليه « طرقت » و « بها » . ولا يقلله
في الجهة الأخرى إلا ضمير مستتر في « فأصحى بها دفعا مستحفا » ليس له مرجع
سابق يعود إليه ، ويتعربا هذا بعدم تساوى كفتي الميزان . إن أحد الشخصين
طاغ مستول على كل شيء ، والآخر ضعيف مهزوم .

وفي الصورة الثانية يظهر صاحب الضمير المستتر في « فأصحى » لا باسمه
العلم ، ولا بضمير المتكلم . ولكنه يظهر بضمير مخاطب « ترائيك » وهو
المفعول الأول للفعل ترائي - على حين تستولي مية بضميرها العائب في « بها »
والغائب الفاعل في « قامت ترائيك » على كل الصورة . ويشير ضمير المخاطب في
« ترائيك » إلى حالة من حالات متعددة ، وهي حالة انفصالية ، فكأن الداء
منفصلة عن صاحبها يخاطبها في هذه الحالة ، والخطاب هنا حالة سابقة منصرمة ،
وعندما كانت مية ترائيه لم يكن على ما هو عليه الآن من هزيمة واكسار بل كان
أهلا لأن تربه ما أرته إياه فاخاطب بعيد عن المتكلم . أو نقول إن حالات المتكلم
في هذه القصيدة مختلفة . هناك حالة سابقة وأخرى راهنة . يتكرر المخاطب مرة
أخرى في وضع يتلاءم مع « ترائيك » ولكن بطريق الناعلية :

بخاطله كلما ذقته على كل حال أردت ارتشافا

فثمة - إذن - عرض واستجابة حيث تتحول المفعولية إلى فاعلية فتذوق
وتريد ، ويأتي ضمير العائب في آخر الصورة مرة أخرى في « قلبه » :

فبانت وقد زودت قلبه هوما على نأيها واعترافا

ويظهر المتكلم قبل آخر بيت في هذه الصورة مؤثرا ومثائرا :

فلست وإن برحت ساليا وقد شك مي هواها الشغافا

فناء المتكلم في « فلست » وياء المتكلم في « مني » هما اللتان تكشفان
استخدام الضمائر في الصورتين معا . وقد تدبرحت الضمائر في الاقتراب من حالة
التكلم هذه . ثم انهار كل شيء دفعة واحدة على هذا النحو :

١ - غائب لا مرجع له « فأضحى » يتحول إلى :

٢ - مخاطب متأثر مستجيب « ترائيك » يتحول إلى :

٣ - مخاطب مؤثر « ذقته » « أردت » . يتحول إلى :

٤ - متكلم مهزوم « فلست ساليا » « وقد شك مني هواها الشغافا »

يتحول إلى :

٥ - غائب مهزوم « وقد زودت قلبه .. » .

فالحالة بدأت بالغياب وانتهت إليه ، وما المخاطب والمتكلم في داخلها إلا فورة من فورات التذكر . وعندما وصلت ذروتها في حالة التكلم كانت حالة مهزومة أيضاً تحاول التمسك بالماضي الذي غاب برغم ما تركه فيه . وقد ظل ضمير مية في خلفية هذه الصورة كلها يطل بطرق مختلفة كما رأينا من قبل .

ويستولي ضمير المتكلم على ذروة القصيدة (الأبيات ١٥ - ٢٢) بقوة

وهي الصورة الثالثة - حيث يظهر في « تريني » و « عني » و « كنت » و « رديت » و « أعقر » و « أحاول » و « أرفع ناري » و « دوئي » و « تقدمتهن » ويعطى بنسبة تردد عالية تصل إلى إحدى عشرة مرة بما يشعرنا أن الذات مطعونة تحاول أن تثبت وجودها وتؤكد بقاءها، وتجهد في استرداد ما ضاع أو تتجاوزها وتعالى عليه . ويلاحظ أن هذه الصورة تبدأ بضمير مخاطبة لا يحدد تماماً هل هي مية أو غيرها ، ومهما يكن فقد استحضرها ليخاطبها . وقد ظلت غائبة طوال الأبيات السابقة محوطة بالجلال والهيبة .

إن ظاهر الصورتين الأوليين في القصيدة يوحي بالهوى المتلف والحب المضني المعض ، وهذا مما يقدر عليه الشباب ، بل يسعى إليه . وهاتان الصورتان استعارتان كبيرتان - إن صح التعبير - حيث يُقصد بهما شيء يُعبر عنه بشيء من لوازمه . إن الصور في القصيدة عندما تتجاوز لا تعمل كل منها منفردة أو مستقلة ، ولكنها تؤثر كل منها في الأخرى لأنها جميعاً تمثل سياقاً واحداً^(١١) .

(١١) مثل الصورة في القصيدة مثل لكمة في الحمة . فكلهما يتحدد معاًهما سمياً له معاًهما في حملتها ولا يمكن أن يكون معاًهما مستقلاً عن علاقتهما ما ارتبطت به في حملتها حيث تأخذ دلالتها من الكلمات

إن صورة الدمية المثالية التي اختلطت بمظاهر الحياة المختلفة ومباهجها
المنوعة انتهت بهذه النهاية :

فبات وقد زودت قلبه هوما على نأيا واعترافا

وفي الصورة التالية نجد في بدايتها هذا البيت :

وبان الشباب لطياته وقد كنت رُدِّيتُ منه عطافا

إنها عندما « باتت » ، « بان » معها الشباب لطياته . هل نستطيع
- إذن - أن نقول إن الصورتين السابقتين كانتا تعنيان الشباب الذي مضى
مسرعا ، وهذا ما عنيته عندما قلت إنهما استعارتان كبيرتان . أما القصيدة فإنها
تقول ذلك - كما رأينا - وسوف تؤكد مرة أخرى بطريقة مختلفة . وإذا كانت
الصورتان السابقتان كلتاهما تبدآن بحركة متتابعة محبوبة تؤدي إلى هزيمة طرف
آخر فإن الصورة التالية تبدأ بالهزيمة لتعلو عليها ، ولذلك تبدأ هذه الصورة من
حيث انتهت السابقة ، والحركة فيها عكسية ، وهي متوازية معها توازيا عكسيا :
من الهزيمة إلى التعالي عليها ، وتجاوزها ، واستبدال قيم أخرى بها . فإذا كان
الشباب قد مضى بلذاته ورغائبه فإن للمشيب أيضا متعة الملائمة له :

١٥- فإما تريني علاني المشيب ب وانصرف اللهو عني انصرافا

١٦- وبان الشاب لطياته وقد كنت رُدِّيتُ منه عطافا

١٧- فقد أعقر الشاب ذات التلي مل حتى أحاول منه سدافا

١٨- بمشي الأيادي لمن يعتفي وأرفع ناري إذا ما استضافا^(١٢)

= الأحراب في الحملة نفسها وتعطى كلاهما جزءا من دلالتها كذلك . هكذا تكون الصور في القصيدة ، كل
مها بشكل دلالة الصور الأخرى وبأحد مها ، ومن هنا فإن القصيدة لا تقرأ مرة واحدة ، ولا يكفى ستر
بعض أحرابها وتخليه مستقلا ، لأن كل جزء منها لا يعمل منعزلا ، إن كل صورة تقرأ من خلال الصور
كدها . القصيدة سيرة لها حباتها الخاصة بها . إن اليد لا تأخذ معنى كونهها هذا إلا إذا كانت في الجسم الذي
خلقت فيه تعمل وتحرك وتتفاعل مع باقي الأعضاء .

(١٢) الطيات جمع طية . وهي الحاجة والوجه والمر والية ، بأن لطياته : مضى لوجوهه التي
تواها دبت لست عطافا . داء الشاب الشاقة المسة . التليل : العن . السداف : قطع السان
مسي لأهائي يد بعد يد ، أي عمة بعد عمة . وفيل في تفسير مشي الأيادي : كان يبقى من ثم الحروب
بقية ، فيترع الأكرم فالأكرم من الأيسار فيتمم ذلك تلك البقية من ماله فهو مشي الأيادي . المصنف : طالب =

وهذه الأبيات كلها جملة واحدة شرطية . وقد وقعت في إطار فعل الشرط
 « قريني » ثلاث جمل مهمة هي : « علافي المشيب » و « انصرف اللهو عنى
 انصرافا » - ولاحظ المفعول المطلق المؤكدة « بان الشباب لطياته » . والجملة
 الحالية من الشباب وهي « وقد كنت رديت منه عطايا » تعد من قبيل التحسر
 وتعزية النفس . وفي إطار جملة الحواب جاءت ثلاث جمل أيضا هي « أعقر الناب
 ذات التليل » و « أحاول منها سدافا » و « أرفع نارى » هذه حالة في مقابلة
 حالة . حالة راحة وهي عقر الناب ومحاولة سدافها ورفع النار في مقابلة حالة
 أخرى هي علو المشيب وانصراف اللهو وبسبب الشباب . إن علو المشيب
 وانصراف اللهو بسبب مفارقة الشباب هزيمة لا يد له فيها يعري النفس عما أنها
 لبست من الشباب رداء ، وعاشت فترته وتلبسته .

الذات هي الناقة المسمة . والناقة طويلة . والتبيل هو العنق . وعنق الناقة طويل . والسنام هو أعلى ظهرها وهو عال كطول عنقها . ألا يشعرون هذا الطول والعلو بمحاولة الارتفاع والتسامي والتعالي ؟ هل يفهم أن هنا محاولة للتثبث بأقصى ما في الحياة من متع حتى لو كنت بعيدة فسوف يخافونها حتى أحاول منها سدا ؟ وكلتا الحالتين ضرب من التسامي والعلو عن المحرمة وعدم الامتثال لها . وعلى أية حال فإن تكملة الصبر تعرض حالة أسيفد للقوة المدبرة والذات المولى الغارب حين كان يعي النشاط والحركة يفقد أمثاله من الشباب المندفع المتوثب في مغامرات الصبا والفتاء يشرعون رماحيهم حتى يضربهم الجهد . يأخذ منهم العناء :

١٩. وخيل تكليس داند اعين (م) مشي الوعول تؤم الكيفافا
٢٠. صوامير قد شقشع الحيف يثرون العجاجة دون صفافا

٢١ - تقدمتهن على مرحل بلوك للحمام إذا ما استهافا
٢٢ - يساري من الصم خطبة مقومة قد أمرت ثقافاً^(١٣)

إن « واورب » في أول الجملة - والأبيات كلها جملة واحدة استطالت عن طريق العنوت المتعددة - والفعل « تقدمتهن » قد أشاعا في هذه الصورة ظلال الماضي الغابر الذي يقابله الآن عقر الناب ومحاولة السداف منها ، مما أكسبها شحنة من الأسى والخسرة على ذلك الشباب الذي أدير في سرعة البرق الخاطف ولم يترك إلا قلباً مهزوماً تناوشه الهموم .

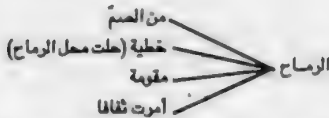
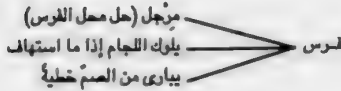
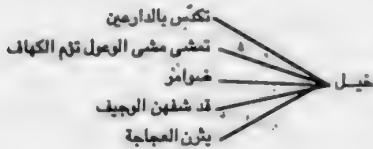
إن صورة الخيل الضامرة التي هزلتها سرعة العدو ، وشفها الوحيف وهي تثير العجاج ، وتكدس بالدارعين في سرعتها كما تمشي الوعول ، وتباري في إحصارها الرماح التي يحملها الدارعون ، صورة كاشفة ، حيث يمكن أن تعد معادلة شعرية للعدو في الحياة والسعي الدائب فيها من أجل الحصول على الحماية والملح الآمن ، لأن هذه الخيول تعدو من أجل هدف تؤمه وتقصدده وهو « الكهف » (جمع كهف ولم يرد هذا الجمع في المعاجم) . وبطل القصيدة واحد من هؤلاء الذين يجاهدون في طلب الحماية والسلام وهو يتقدم هؤلاء مرحلاً يعلي وفرساً يلوك اللحم معانياً من الجوع والعطش في سبيل هذه الغاية . ألا يمكن أن تكون « الكهف » هي الملاذ الأخير ، والمأوى الماحع الذي يكف فيه الإنسان عن السعي الدائب والحركة اللاهثة ؟ هل يكون نهاية الكائن الحي ، يسعى إليها وهو لا يدري أنه يفعل ذلك ويخس إليها مدفوعاً بأنه كائن حي ؟ وهل يكون سكون الكهف هو السكون الأبدي ؟

إن البنية العميقة لهذه الصورة متائلة كذلك مع الصورتين الأولى والثانية في القصيدة : الحركة الشبيطة اللاهثة التي تؤول إلى السكينة والاستسلام . بل إن

(١٣) تخلص دمي بفساد لؤمة فأنا في قلب جد . فقلت نفسي بفساد لؤمة بفساد الفهم . جمع صمد . وهو من من سر سفين هرب من الوحيف . سرعة البرق مثل . حيث رحل الدرس لتسطر على عباد رحل سباف من هذا الشيء في فناء . وهو إذا ذهب وعاد ، وهو أيضاً نفس غصص وحاج . يساري جان قصه الرماح الحفية مسبوته إلى الخط . وهي قرية بالبحرين كانت مشهورة بصنع الرماح .

هذه تزيد عليهما في أنها تجعل السعي إلى السكينة والهدوء الدائم هدفًا ثابتًا للحركة تسعى إليه وتعمل له ، فالثاقفة المسنة (الشاب) تعقر - وهل لها نهاية سوى هذه ؟ - والخيول الضوامر والدارعون من فوقها والوعول - وهي كلها كائنات حية - تؤم الكهاف ، وبطل القصيدة يتقدم كل هؤلاء يباري من الصم خطية قد أمرت ثقافا من أجل أن تنوشه آخر الأمر مهما طالّت المباراة .

الصورة الثالثة - كما رأينا - ذات شقين ، كل شق منهما جملة واحدة . حلت الجملة الأولى من النعوت إلا من وصف الشاب بأنها « ذات التليل » وأما الجملة الثانية فقد كثرت فيها النعوت ، نعتت فيها الخيل ، والفرس والرماح على هذا النحو :



إن الرماح « المضمرة » التي حلت صفتها محلها قد تكون هي القدر المترصد الذي يحمله المرء معه ويباريه ويتحاماه ولكنه سوف يصرع به . والخيول الوعول عنيدة (الوعول تنطح الصخور دائما حتى تكسر قرونها) تباري هذه الرماح ، لكن النتيجة معروفة ، ومع ذلك لن تكف عن المحاولة . ولعل كثرة النعوت هي التي تؤدي إلى المجاوزة الشعرية .

وعلى أية حال نجد الخيول الراكضة المسرعة تتوسط أشياء مسرعة أخرى .
فقد سبقت بالخيال الذي ألم اختطافا (لاحظ الخيال والخيال) والمحبوبة التي ترحل
مراثة جيدا كحيد الغزال (هل سرعة الغزال تحتاج إلى دليل ؟) وعيني مهاة
نعلو نعاوا وتقرؤ نعاوا أي تنتقل من مرتفع إلى آخر ، وكذلك تنطير روائح
الزنجيل والقرنفل والمسك ، وسوف يأتي بعدها برق لم يغمض ولم يكف ،
يكشف سحابا تمر به الرياح وتدفعه حتى يلقي ماءه ويسكن لكن بطريقة
أخرى . فلماذا يسرع كل شيء ؟

وتختتم القصيدة بصورة كبرى (الأبيات ٢٣ - ٣٢) تكمن فيها معادلة
كاملة لكل الجزئيات السابقة . فالقصيدة توزع أولاً وتجمع أخيراً والصورة
الأخيرة مرآة عاكسة لكل ما فات ، وكأن الصورة السابقة كلها تندرج لكي
تلتقي في هذه الصورة الختامية :

- | | |
|-----------------------------|---|
| ٢٣- أحر ترى البرق لم يغمض | يضيء كفافا ويجلو كفافا |
| ٢٤- يضيء شوارع قد بطنث | منايد ريطا وريطا سخافا |
| ٢٥- مرته الصبا وانتحت الجنو | ب تطحر عنه جهاما خفافا |
| ٢٦- فأقبل يزحف رحف الكسير | يجر من البحر مزنا كثافا |
| ٢٧- فلما تنادى بأن لا برا | ح وانتجفته الرياح انتجافا |
| ٢٨- وحط بذني بقر بركه | كان على عضديه كثافا |
| ٢٩- فالتقى مراسيه واستهل | كمد النبط العروش الطرافا |
| ٣٠- يكب العضاه لأذقانها | ككب الفنيق اللقاح العجافا |
| ٣١- كان الوحوش به عسقا | ن صادف في قرن حج ديافا |
| ٣٢- قياما عجلن عليه النبا | ت ينسفن بالظلوف انتسافا ^(١٤) |

(١٤) لم يغمض لم يكف الكدح ما نعاوا من سحاب وبرق لوف من خلاله . الشوارع :
أعالي السحاب . المنايد . الشراكة بعضها فوق بعض . سحاف : رفاق . الريط : اثياب البيض . مرته
مسحبه يد السحبه فضلت جود تطحر برمي خياه سحبات لدى هرق ماءه الكثاف جمع
كثف جمع استفرغته . لاحتف استجراح فقي ما في السراج من نس . ذي فر مكان . البرك
القدر . الكثاف : ما يكف به وهو القيد . ألقى مراسيه . أقام . استهل : أرسل دموعه . البيط : البيط

هذه الأبيات التسعة كلها جملة واحدة تركبت وتداخلت عن طريق الجمل الحالية ، والجمل الوصفية ، والعطف . والجمل في الشعر إذا تداخلت وتعقدت في تركيبها على هذا النحو دل ذلك على تركيب الصورة وتداخل عناصرها وتعدد أبعادها . وقد تراكبت هذه الصورة كترائب السحاب الذي احتل هذه الصورة كلها سماء وأرضاً وتوارنت الحركة في داخلها مع ذلك توارنا مثيراً .

بدأت هذه الجملة بداء (حارث) وخاطبته لتسند إلى ضميره الفعل (ترى) الذي انصبت الرؤية فيه على كل ما جاء بعده . فمن حارث هذا الذي ينادي بأداة نداء القريب ويطلب منه أن يرى هذه الدورة الكاملة من دورات الحياة ممثلة في السحاب وما يفعله وينتج عنه ؟ لا تقدم القصيدة عنه شيئاً أكثر من ندائه وترخيمه وإسناد الرؤية إليه ، وتركنا لفهم أنه قد يكون واحداً ممن يقدر على الرؤية ويعقل ما تنقله إليه هذه الرؤية . والاسم (حارث) فاعل من الحرث ، فلعله الحارث الذي يقلب الأرض بمحراثه بحثاً عن الإنبات فهو لذلك يرقب الغيث ويرجو المطر . والاسم مرخم (أحرار) استجابة لمظاهر السرعة التي تلايس القصيدة كلها . ولقد اختفى حارث بشخصه وضميره بعد ذلك ، واختفى ، أو بقي حيث هو يرقب ويرى .

والفعل (ترى) بصيغة المضارع ، وقد يوحي - وهو - هذه الصيغة - بتكرار حدوث مفعوله وتجدده . وقد بدأت هذه الصورة بالفعل (ترى) كما بدأت الصورة السابقة أيضاً بالفعل نفسه (فإما تريني) . وكان مفعوله هناك هو ياء المتكلم المقبلة بحالة علو المشيب وإضاءته حوانب الرأس . ولكن مفعوله هنا هو البرق المقيد بأنه لم يغمض وبأنه يضيء السحاب المترائب المعلق ويكشفه . تريني علاني المشيب (المفعول هو ياء المتكلم و « علاني المشيب » جملة حالية) .

العصاة . كل شجر لا شوك فيه . الحراف : المهازل . الفعل من الإلـم . عصفلان . سوق كانت العسارى تحفه في كل سنة . يسنه : يقلعه . دياف : مكان .

ترى البرق لم يغمض .. (المفعول هو البرق و ، لم يغمض " جملة حالية) .

فالمشيب في مقابلة البرق المضيء . كلاهما يكشف أموراً لم تكن معروفة من قبل في ميعاة الصبا ووفرة الشباب . إن تكرار الفعل واختلاف فاعله ومفعوله حيط دقيق رابط . وهو يوحي أيضاً إلى بعض المشابهة في تفسير مفعوله . إن البرق نفسه يرقب ويرى هو الآخر . لأنه " لم يغمض " أي لم يدق يوماً فهو برق من نوع خاص فيه حياة ، وله عيناك ساهرتان ، وهو يقوم بدوره الكشف فهو " يضيء .. ويخلو .. وبصبي " . إنها إذن لحظة الكشف التي تتحلى للمحاربت الجهد المرتقب فترية دورات الحياة واحدة عقيب الأخرى بادئة بالسحاب الذي يصدر عن لحر ثم ينتهي بالعودة إليه . من الماء خرج وإلى الماء يعود .

هذه الصورة الختامية توارى في حركتها الداخلية أو في بيتها العميقة الصور السابقة من حيث إن بنية كل منها حركة شبيطة محسة تؤول آخر الأمر إلى نهاية الدورة . والحركة والنشاط والامتلاء يمثلها هنا السحاب المترابك الذي يكشفه البرق . يظل هذا السحاب يمتليء ويعلو ويتراكم حتى يصل في نموه وامتلائه إلى اكتمال دورته ، فيقبل وهو يرحف ورحف الكبير . لقد كسر ولم تعد إلا النهاية فيتأدي بأن لا فكاك من هذه النهاية المحتومة فتعود إليه الرياح مرة أخرى وقد مرته من قبل وهيأته للإدراج وفت عنه الجهاج الخفيف الذي لا ماء فيه تعود إليه لتستفرغه وتستخرج أقصى ما فيه فيحط بركته بأي بقر (مكان . ولا يخلو الاسم من دلالة الحيوية والتوالد والتحول) وكأنه قد كتف من عضديه ، ويلقى مراسيه ويكي بدموع غرار هذه النهاية . إنها النهاية نفسها لكل حركة شبيطة محسة . لكنها هذه المرة وهي الأخيرة في القصيدة سوف تناسج في دورة أخرى .

في الصورة السابقة كانت الخيول تبارى الرماح ، وفي هذه الصورة نحس أن لسحاب يبارى الرياح . هما تقصد الرياح (الجنوب) إلى السحاب فتطرح

عنه السحاب الخفيف ، ثم عندما يثقل السحاب تنتجفه الرياح وتستفرغ مائه ، فالرياح - إذن - تقضي على السحاب كله خفيفه وثقيله بعد اكتمال دورته ، فالرياح قدره الرابض معه - وهذا يجعلنا نعود إلى الرماح التي كانت تباريها الخيول والدارعون معا لرى أنها أيضاً تقضي على من يباريها ويسابقها وإلا فلماذا وصفت هذه الرماح بأنها من الصم ، وأنها خطية ، وأنها مقومة ، وأنها قد أمرت ثقافا ؟ إن النعوت إذا كثرت فلا بد أنها تهيء لشيء ما وتوحي به . إن المرء يباري قضاءه ويحمله معه ويسابقه لأنه لا يعرف في أية لحظة سوف يقضي عليه .

إن السحاب هنا يتحول إلى ناقة عطوف ذات ضرع يمكن أن يمسح ليدر باللبن « مرته الصبا » حتى يفرغ ما فيه « وانتجفته الرياح » ، وذات صدر تلقية عندما تبرك « وحط بذى بقر بركه » ، وذات عضدين يمكن أن تُكتفا « كأن على عضديه كتافا » . وفي هذه الناقة مسحة إنسانية كذلك لأنها عندما تكتف وتجير على المقام تبكي بدموع غزار و « استهل » . وفيها أيضاً سمة السفينة « فألقى مراسيه » . فقد تعددت الأبعاد وتداخلت السمات من خلال النعوت من جانب ، وإسناد أفعال من مجالات دلالية معينة إليه من جانب آخر . ودارت الدورة بحث بدأ السحاب من البحر « يجر من البحر مزنا كتافا » وعاد إلى البحر « فألقى مراسيه » . وأثناء هذه الدورة تشكل في أشكال مختلفة جمعت الناقة والإنسان والسفينة في هذا البحر، والناقة والسفينة هما الوسيلة لمحاولة النجاة وإلقاء المرسى (من المعروف أن الجمل سفينة الصحراء) فالغاية هي الاستقرار « وألقى مراسيه » بعد استفراغ الجهد والطاقة وانتهاء الدور المقدور . إنها تشبه « تؤم الكهافا » في الصورة السابقة . إن كل شيء يسعى إلى هذه الغاية وهو مدفوع إليها لا خيار له فيها ، ودائما عندما تكتمل دورته ينادي بأن لا براح ولا فكاك .

السحاب هو الذي يغطي كل هذه الصورة ويشرف عليها من عل . وقد أضاءه البرق وتخلله ، وكشف عن أعاليه ، فليس مستخفيا . وقد أخذ في باديء الأمر يعلو ويتنامى ثم أخيراً حط بركه وألقى مراسيه ، فتوازن العلو والانخفاض . فكما علا انخفض ، وكما امتلأ انتجف واستفرغ ماؤه .

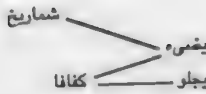
وقد استولى السحاب على ستة عشر فعلاً من أفعال هذه الصورة وقد
اقتسمها بالتساوي مفعولاً به وفاعلاً . فالسحاب (وهو الكفاف والشماريخ)
وقعت عليه هذه الأفعال :

- | | |
|--------------------------|---|
| ١ - يضيء كفافا | (الفاعل هو ضمير البرق) . |
| ٢ - يجلو كفافا | (الفاعل هو ضمير البرق) . |
| ٣ - يضيء شماريخ | (الفاعل هو ضمير البرق) . |
| ٤ - بطنت مفايد | (نائب الفاعل ضمير يعود على
الشماريخ ونائب الفاعل في الأصل
مفعول به) . |
| ٥ - مرته الصبا | (الفاعل : الصبا) . |
| ٦ - انتحت الجنوب | (الفاعل هو : الجنوب) . |
| ٧ - تطهر عنه جهاما خفافا | (الجهام = المفعول به : بعض أنواع
السحاب) . |
| ٨ - انتجفته الرياح | (الفاعل : الرياح) . |

الأفعال الثلاثة الأولى « يضيء .. يجلو .. يضيء » فاعلها ضمير البرق ،
وهي جمل حالية منه . وقد اتفق لفظ الفعل (يضيء) لاختلاف لفظ مفعوله ،
فهو في المرة الأولى « يضيء كفافا » وفي المرة الثانية « يضيء شماريخ » . واختلف
لفظ الفعل الأول (يضيء) عن لفظ الفعل (يجلو) لاتفاق لفظ المفعول في
الجملتين واختلاف دلالة الفعلين (يضيء كفافا ويجلو كفافا) على هذا النحو :



والكفاف (= ما تعلق من السحاب وبرز البرق من خلاله) والشماريخ
(= أعالى السحاب) من حقل دلالي واحد . فالبرق يضيء السحاب المعلق وهو
أقرب من غيره ، ويضيء الشماريخ أيضاً ، فالإضاءة أبعد مدى من الجلاء .
ولكنه يجلو السحاب القريب فقط ولا يجلو الشماريخ على هذا النحو :



وكانت مهمة ليرق الإضاءة والجللاء فحسب لئرى بعد ذلك - أو ليرى حارت - ما يحدث . يأتي بعد ذلك الفعل « بطئت مشافيد » ليبين تراكب السحاب وتكاثره ، ولكنه متنوع ، فيه السحاب الثقيل والسحاب الخفيف . فتظهر هنا الرياح « الصبا » قتمرية ونسح صرعه ليدر ، وترمي رياح الجنوب بالخفيف منه وتبعده عن حركة السير . ويقبل السحاب على البحر فيجر منه مزناً كثيفة حتى يعجز عن مباراة الرياح التي تدفعه وتدفع عنه فيبادي بأن لا يراح ، فتتحول إليه الرياح مرة أخرى فتكتفه وتستفرغه .

وأما الأفعال النامية التي جاء السحاب فاعلاً لها فقد تدرجت على هذا النحو :

- ١ - فأقبل .
- ٢ - يزحف زحف الكسير .
- ٣ - يجر من البحر مزناً كثافاً .
- ٤ - ثنأدى بأن لا يراح (يفتح اناء والندل في ثنأدى) .
- ٥ - حط بذى بقر بركه .
- ٦ - ألقى مراسيه .
- ٧ - واستهل .
- ٨ - يكب العضاه لأدقها .

نجد أن هذه الأفعال تدل على الانكسار والهزيمة . والفعل الأول منها (أقبل) قيد بأنه إقبال في حال زحف فهو يقع من صاحبه على هذه الهيئة ، وليس الزحف مطلقاً ، بل إنه زحف الكسير . إن قوته لم تنبع منه ، ولكن هناك عوامل خارجية هي التي دفعته فقد مرته الصبا وطرحت عنه الجنوب مالا يفيده ، وهو يزحف زحف الكسير لأنه يشعر أن هذه القوة الخارجية يمكن أن تتخلل عنه ، بل

يمكن أن تقلب صده . يلي ذلك الفعل « نجر » وفيه تناقل وإعياض ، ولعل في
مفعوله التقيد له « مزجا كثافا » وهو أيضا من السحاب - ساء من أساب هذا
التناقل ، فهو يرحف رحف الكسير نجر بعضه بعضا ليست الحركة فيه دائية .
وقد هبأ الرحف الكسير والجبر المتقل إلى أن « تنادى بأن لا يراح » وهذه ديرة
اليأس والخرقة . و « نادى » صيغة تفاعل ، أي نادى بعضه بعضا ، فكل حيز
منه ينادي بالبداء نفسه « لا يراح » هذه إذن ومجرة الرعد وهو صوت مرعج خفيف
يوحى بالقوة ، قوة الارتظام المدمرة . إن القوة عندما تصل إلى أقصى ما يمكن أن
تصل إليه يكون ذلك بداية الانهيار . إنها القوة الخائفة المسححة . لقد دب اليأس
ولم تعد ثمة قدرة على المقاومة ، فكانت النتيجة أن « حط بذني بقر بركه » . فقد
فقد اليأس وعدم القدرة على المقاومة وكتف نفسه بأسمه فكأن على عصبه كثافا
يمعه من المسير . ولكن البرك (- مصدر) والعصدين تمثل لنا مخلوقا آخر يمكن
أن يكون له صدر وعضدان . هذا المخلوق رشح له من قبل أفعال أخرى « مرته
أصبا » و « اتحفته الجنوب » . هذا المخلوق الذي يتكون أمامنا لديه أيضا قدرة
على التنادي « فلما تنادى » والاستهلال (البكاء) و « استهل » . ثم أخذ هذا
الكائن الذي فيه من سمات الناقة الخلوب المذبذب ضرعها وعصدها ومن سمات
الإنسان ضرعها وبكاؤه يتحول إلى ما يشبه السفينة « فألقى مراسيه » فنشعر أننا
في بحر حجب كان الهم الكبير فيه هو السحت عن شاطئه . إن الدموع التي استهل
ها جاءت بعد أن وجد شاطئه . إنها أشبه بدموع الفرح عند الوصول إلى الغاية
التي يطول البحث عنها « فألقى مراسيه واستهل » . لذلك جاءت الصورة الموارية
« كحد السبط العروش الطراها » فيها شيء من البهجة وهي تزيد من جانب إنسانية
هذا المخلوق الذي تكون من الماء وظل يتدرج حتى وصل إلى السبط الذين يفرشون
أسرعتهم الجديدة ، وإذن كشف البرق عن طور من أطوار الإنسان نفسه .

نحن إذن أمام بداية جديدة ، وخاصة بعد مد الفرش الجديدة ، وكل بداية
جديدة فيها قوة البدء وقوة التشكل الجديد . اكتملت الدورة ولابد من الدحول
في أخرى . ومن هنا جاء الفعل الأخير في سلسلة هذه الأفعال الكسيرة قويا
وعارما « يكبب العضاه لأدقاها » وهما تتحول الناقة الإنسان إلى فعل الإبل

(عقيق) . كشف هذا التحول المفعول المطلق الذي قيد به الفعل « ككب »
 تنبيق اللقاح العجاف « هنا صورتان ساوت بينهما الكاف :

١ يكب (السحاب) العضاء لأدقائها .

٢ - يكب الفنيق اللقاح العجاف .

(ولاحظ الوصف بالعجاف في مقابل العضاء وهي الشجر الذي لا شوك فيه) فالسحاب الذي تحول من قل إلى ناقة وإنسان تحول هنا إلى فحل فاعل للفعل « يكب » وكب السحاب العضاء يساوي كب الفنيق اللقاح العجاف . والفعل (يكب) فيه قوة وعنف وهما ضروريان للتجدد والتوالد . ومن هنا تنقلنا القصيدة في جزئية الصورة الأخيرة إلى سوق هائجة تختلط فيها الوحوش بالناس والتجار (وقد ورد التجار من قبل في « يعود من الهند عد التجار ») وتفسح الأداة (كأن) المجال للتخيل والتمثيل :

كأن الوحوش به عسلا ن صادف في قرن حج ديافا
 قياما عجل عليه النبات ت ينسفه بالظلوف اتسافا^(١٥)

لقد قامت الوحوش على عجل تنسف النبات بأظلافها قبل نضجه واكتماله (هل هكذا يفعل التجار ؟) . إنها لا تأكله فقط ولكنها تنسفه وتعجل بإنهاء دورته ومن هنا تتوالد الحياة وتصبح كسوق قام ثم انفض وتختلط الوحوش بالناس في هذه السوق . وبها من سوق عجيبة . الوحوش فيها ناس ، والناس فيها وحوش !

(١٥) جاء في اللسان (عسل) : « عسلان مذبة وهي عروس الشام . وعسلان تحبه العساري

في كل سنة أشد ثعلب

كأن الوحوش به عسلا ن صادف في قرن حج ديافا

فيه ذلك المكان جدد الوحوش سوق عسلا . . جاء به أيضا (ديف) . . ديف مع مع

الحر وهي أيضا قرية بالشام »

رؤية شعرية للحياة

(قصيدة اغزل السعدي)

-١-

ذكر الرباب وذكرها سَقَمٌ فصبا ، وليس لمن صبا حِلْمٌ
وبذا أُلِّمَ خيالها طُرُقٌ عني فماء شُئونها سَجَمٌ

(قال هذه القصيدة هو اغزل السعدي ، واغزل لقبه ، وكنيته أبو بريد ، أما اسمه فهو ربيعة بن مالك بن بضع بن قيس بن أبة لثقة بن فريع ، وينتهي نسبه إلى سعد بن زيد صاف بن نجيم ، وبسبب إليه فيقال : اغزل السعدي ، كما ينسب إلى حده فريع فيقال : اغزل الفريسي ، ولذلك اضطرب بعض أصحاب المعاجم في التسميتين حتى إن بعضهم ظنه شخصين لا شخصا واحدا .

وهو شاعر فحل من مختصرى الحاشية والإسلام ، وكان معدودا من الشعراء الأوائل والنقدمين النواع ، وقد كان لشعره مدى وتأثير في شعر الأجيال اللاحقة ، وإياه عى لمرردق بقوله .
وهب القصائد في النواع إذ مضوا وأبو يزيد وذو القروح وجبرول

ونسراج على أن ذا القروح هو عمرو القيس ، حرولا هو الخطيفة ، وأنا بريد هو شاعرا اغزل السعدي . واغزل من الشعراء المقدين الخيدين ، وقد عده من سلام في الطغفة الخامسة من محول الشعراء ، وقرنه نغداش ابن رهير ، والأسود بن يعفر ونجيم بن مقل . وكان معاصره يصنعون شعره بأنه شهب من نار الله يصبه الله على من يشاء ، على عادتهم في الحكم على الشعر عبارات تشبيهية محملة ، ومما رواه صاحب الأعان في حودة شعره وموقعه من معاصريه مقاربا بشعر أئداده أنه اجتمع الزرقان من يدب واغزل السعدي وعدة من الطيب وعمرو بن لأهم قل أن يسلما ، وبعد معث السى عليه السلام - فحروا حرورا ، واشتروا حمرا سحر ، وجلسوا يشوون ويأكلون ، فقال بعضهم : لو أن قوما طابوا من حودة أشعارهم لطبا . فتحاكموا إلى أول من يطلع عليهم ، فطلع عليهم ربيعة بن حذار الأسدي ، فلما رآوه سرهم وقائلوا له

أحبرنا أيأ شعر ؟ قل : أحاف أن تعصوا ، فأمنوه من ذلك ، فقال : أما عمرو فشعره برود بمثابة نسر وتطوى ، وأما أنت يا ريقان فكأنك رجل أتى حرورا قد غرت فأحد من أطاها وحلفه بغير ذلك ، وأما أنت يا غزل فشعرك شهب من نار الله يلقها على من يشاء ، وأما أنت يا عدة فشعرك كمرادة أحكم حررها فليس يقطر منها شيء .

وقد عاش اغزل حتى أس وسعف ، واختلما في تحديد سنة وفاته ، فقبل إنه تولى في خلافة عمر بن احطاب ، وقبل إنه تولى في خلافة عثمان ابن عفان .

خُفَّتْ لَهَا عِزٌّ مُؤَيَّدَةٌ
وَقَوَائِمُ غُوجٍ كَأَعْمَدَةِ السَّيَّانِ
وَإِذَا رَفَعَتْ لَسَوُطَ أَفْرَعِهَا
وَتَسَدَّ حَادِيهَا بِدِي خُفْصِهَا
وَلَهَا مَسَامُ كَالْمَوَاقِعِ لَا
وَتَقْبَلُ فِي ظِلِّ الْخَاءِ كَمَا
كَتْرِيكَةِ السَّيْلِ الَّتِي تَرَكْتُ
بَلَبَّتْهَا حَتَّى أُوْدِيَهَا
وَتَقُولُ عَادَلْتِي وَلَيْسَ لَهَا
إِلَّ الثَّرَاءُ هُوَ الْخُلُودُ وَإِنْ
إِنِّي وَحْدَكَ مَا تَخْلُدُنِي
وَلَكِنْ نَسِيتُ لِي الْمَشْقَرُ فِي
الْتَقِيَنِ عَنِّي الْمَنِيَّةُ ، إِنَّ
إِنِّي وَجَدْتُ الْأَمْرَ مُرْشِدُهُ

عَقْدُ الْفَقَارِ وَكَاهِلُ صَحْمِ
غُولِي فَوْقَهَا لِلْحَمِ
تَحْتَ الضَّلُوعِ مُرَوِّعِ شَيْعِ
غَقَمْتُ فَنَاعِمَ بَيْتِهِ الْعَقَمِ
مَقَرَّ أَشَاعُرْهَا وَلَا ذَرَمِ
يَغْشَى كَنَاسَ الْضَالَةِ الرُّمِ
شَفَا السَّيْلِ وَدُونِهَا الرِّضَمِ
رَمَ الْعِظَامِ وَيَدُوبُ اللَّحْمِ
بَعْدَ وَلَا مَا بَعْدَهُ عِلْمِ
الْمَرءُ يُكَرِّثُ يَوْمَهُ الْعَدَمِ
مَائَةً يَطِيرُ عَفَاؤُهَا أَذَمِ
هَضْبُ تَقْصُرُ دُونَهُ الْعُصَمِ
اللَّهُ لَيْسَ كَحُكْمِهِ حُكْمِ
تَقْوَى إِلَهِهِ وَشَرُّهُ الْإِلَهَمِ

- ٢ -

هذه القصيدة من القصائد المختارة في الشعر العربي ، وهي القصيدة الحادية والعشرون من المفضليات ، وقد اجتمعت لها تقاليد الشعر العربي القديم من وصف الأطلال ، ووصف الناقة ، بحيث يخیل للقارئ غير المتأني أن هذه القصيدة مجرد الوصف السطحي الذي لا يتجاوز القشرة الخارجية للأشياء ، ولا يفد إلى لب الحياة وخالصها ، وأن أجزاءها مفككة لا ترابط بينها ، وقد قال محققا المفضليات وشارحاها : بدأ بالذكرى والعفيف ، ووصف دار صاحبه وقد درست وبدلت من ساكنها البقر والظباء ، ثم نعت صاحبه ، وشبهها بالدرة ، ووصف الدرة ومستخرجها وبيضة النعامة يخفها الظليم ، ثم وصف الطريق وناقته التي احتاز عليها ، وأنهى على عادته التي لامته في كرمه وإنفاقه ، واحتج بأن الخلود في البذل لا في الثراء ، وبأن المنية غاية الأحياء .

ومهمة قارئ القصيدة قراءة كاشفة أن يبين أن هذه الأجزاء ، التي تبدو متنافرة من حيث الظاهر ، مترابطة ، تعمل جميعها في إطار واحد ، يخدم غاية واحدة ، وأن هذه الأجزاء مغايرٌ مختلفة لحقيقة واحدة سلك بها الفن لسعري هذا المسلك وأداها على هذه البنية المتناسكة في الحقيقة .

وقبل تحليل هذه القصيدة على النحو المقبول يجب أن نكون على وعي بأن الكلمة في الشعر لا تعمل معها معناها المعجمي فحسب ، بل تحمل معها هالة من المترادفات والمتجانسات ، ولا تكفي الكلمات بأن يكون لها معنى فقط ، بل تثير معاني كلمات تتصل بها من حيث الصوت أو المعنى أو الاشتقاق أو حتى كلمات تعارضها أو تنفيها ، كما يقول رينيه ويلك وأوستن وارين . ويجب كذلك أن نكون على إدراك عال لبناء القصيدة النحوي - إن صح هذا التعبير - وكيفية تآزر هذا البناء النحوي مع البناء الفني مع أنه يصعب التفريق بينهما ، والعمل على إيضاح هذا التلاحم . ولعلني أستطيع القول على وجه الإجمال بأن المعاني السحوية تمثل جانبنا خطيراً من جوانب البناء الفني لأية قصيدة فاختيار التعبير بالفعل مطلقاً ، واختيار الأفعال الماضية أو المضارعة المبنية للمعلوم أو المسية للمجهول . أو اختيار التعبير بالجملة الاسمية واختيار الضمائر أو غيرها وغيرها من الوصفات السحوية في داخل كل جملة - عند الكشف والتحليل - كل هذا يعمل على تشكيل العمل الفني ، وإن بدا كل ذلك عفويًا غير مقصود إليه^(١)

ويجب ألا تغفل التداخيات المختلفة التي يقدمها الشاعر في قصيدته ، وقد تبدو لنا وكأنها مفككة غير مترابطة الأجزاء ، فإنها في الحقيقة مترابطة متحدة متألقة ، وعلينا أن ندرك شيئاً كثيراً من الجهد في الكشف عن هذا الترابط ،

(١) لا يمكن حصر هذه عند مظهر خارجي قصيدة في هذا الحد بل معها بها هالة عال جملة واحدة حيث يتصور هذا العمل يتعامل مع حصة معلومة من سياقها الذي هدف إليه هذا العمل السحوي مع هذا على أن العمل الفني لا يخلو من مقصود على الدارسين أن يتوجهوا إلى هذا الحجاب بالكشف والإيضاح .

فليست القصائد قضايا منطقية تسلم مقدماتها لتنتج محدة ، ولكن القصيدة إثارة شعورية وعاطفية وفنية وفكرية معا قائمة على معمار لغوي .

وأخيرا يجب أن ننظر للقصيدة على أنها بناء فني معادل لمعنى أكثر من تلك المعاني السطحية القرية التي يمكن أن تفهم من نثر الأبيات نثرا مشوها عاجزا .

بعد هذا قد أسارع إلى القول بأن القضية التي شعلت بها هذه القصيدة وقدمتها لنا في إطار فني متكامل هي قضية الحياة بمعناها العميق ووجود الإنسان فيها ، ومجاهدته في سبيلها ، وتقدر أيامه على سطوحها ، ومحاولته الفاذ إلى سرها الخالد المتجدد ، وليس في هذه القصيدة أي نوع من الاستطراد أو الخروج عن الدائرة الشعورية التي تقدم لنا هذه القصيدة من خلالها . ولعلني لا أكون مخطئا حين أعتقد أن المدخل إلى هذه القصيدة وجوها المثير يكمن في الأبيات الأخيرة منها ، وهي المشهد الختامي لها ، مشهد التطهير - وهو هنا تطهير بالفن والاستسلام الحزين الذي يؤذن بنهاية الصراع الدرامي ، وهو في نفس الوقت انتصار من بعض الجوانب ، إذ تأتي هذه الأبيات مؤكدة للحقيقة الكبرى التي تشغل الإنسان في أي عصر وفي كل مكان :

وتقول عاذلتني وليس لها	بغد ولا ما بعده علم
إن الثراء هو الخلود وإن	المرة يكرث يومه العدم
إني وجدك ما تغلطني	مائة يطير عفاؤها أدم
ولئن بنيت لي المشقر في	هضب تقصّر دونه العُصم
لنتقبن عني النية إن	الله ليس كحكمه حكم

لكن القصيدة تبدأ بداية مختلفة من حيث النسيج الشعري والصراع الدرامي عن هذه النهاية الأليمة الحزينة ، إذ تبدأ القصيدة فتضعنا منذ البيت الأول في حالة ترقب وقلق وإحساس بالتقابل الخفي والصراع بين عوامل البقاء وعوامل الفناء .

ويشيع في البيت الأول جو من المرح والشاط والصبوة المتدفقة المتدفقة وترتب هذه الأحداث بعضها على البعض الآخر « ذكر الرباب .. فصبا » وتأتي الأفعال هنا ماضية ، فهذا أمر قد وقع ولا راد له وتلاحق فلم يمكن دفعه والتروى

فيه ، لكن يعترض هذه الوفرة والحياة المتوثبة حملة هادئة حزينة تعمل في الخفاء على إفساد هذه الصورة غير الخليمة « وذكرها سقم » وتلبس هذه الجملة الحالية حالة التذكر الباعثة على التوفز والطيح وتنحرف في صلبها كما ينحرف السوس في قوام شجرة عتيقة في أناة وحفاء حتى يسقطها بحر الأمر أو يكاد . ونحن نلاحظ في كل من شطري هذا البيت نعمتين أولاهما تقابل الأخرى :

ذكر الرباب وذكرها سقم
فصبا لمن صبا حلم

والنعمة الأولى يعبر عنها بالفعل وهو الحركة والحدث ، والنعمة الثانية يعبر عنها بالجملة الاسمية الحالية المتلبسة بالحدث الأول ، وهي حقيقة مقررة ثابتة ، والأولى ثالثة إنعاش والثانية ثالثة النفي . وهذا إشعار من أول الأمر بذلك الصراع الخفي الدائر بين الحياة والموت الذي يصطارع في نفس كل إنسان ، ومن هنا احتفى الفاعل للمذكر والصورة ، ولذلك تحفل القصيدة بعدد من المتقابلات تكشف لنا عن هذا الصراع الأبدى وتقوى إحساسنا به ، فالرماد الخامد يقابل « في دار أغبرة السند » النقر والطاء والخيل التي تحمل العدو ، والدرة اللامعة لعقبه تقابل البيضة الغضوءة الولود ، والله المحرق غير المتحطم يقابل الوجه الذي اختفى في الشعر الجعد المتجهم وهكذا .

وعلى الرغم من أن البيت الأول يبدأ بفعلين ماضيين مستترين الفاعل مما يوحي بحالة عبات تطبق على كل أحد ، نجد أن « لرباب » في ثورة العين ، تقطر فيها وتسيل ماء شيوخها ، وتتحد دماء الحياة الغالية قطرة قطرة ، ولا يستطيع المرء أن يمسك بها ، يمسك مثل الطعام حبات اللؤلؤ الشمس ، ولا يلبث العقد المشتمل المنظوم أن ينفرد ويغونه النظم :

ذكر الرباب وذكرها سقم فصبا وليس لمن صبا حلم
وبدأ حلم حمالها طرقت عيني فماء شيوخها سقم
لؤلؤ المسحور أعمل في مثل القضاء فخامه النظم

نحن أمام حالة حب حارفة من طرف واحد ، فالرباب محبوب ذكرها سقم

نجلب الطيش والاندفاع والحسرة بعد ذلك ، وقد أثر الشاعر اختيار صيغة البناء للمجهول في « طرفت عيني » صونا لهذا الخيال الملم أن ينسب إليه أذى ، ولكننا نشم من الطرف الآخر رائحة الإهمال والإغفال والخيانة .

ولا يملك الإنسان أمام هذه القدرة الطاغية الغشوم إلا أن يصفى إحساسه ويصل نفسه بمنايع الحياة الأولى نفسها ، وأن يجاهد حتى يستطيع الوصول إليها ، فماء الشئون المتحدرة تتبع من عذبان أعظم ، وعليه أن يتابع من تحدرها حتى يصل إلى « أغدرة السيدان » حيث المنابع الأولى والسر الدائم ، هناك سيرى الدار نفسها وما تحويه :

وأرى هنا داراً بأغدر السيدان لم يدرس لها رسمٌ

وها تبدأ المخاهدة الخاصة فيأتي الفعل « أرى » مسنداً إلى صميم المتكلم ، ويختار أن يكون مضارعاً إشارة إلى هذه المخاهدة المستمرة والبحث الدائم .

وأود أن نتوقف قليلاً لنحاول تعرف هذه « الرباب » التي لها كل هذه القوة والسطوة . فمن تكون هذه « الرباب » ؟ هل هي محبوبة خاصة ؟ هب أنها كذلك ، فهي محبوبة على كل حال ، ولكن يجب أن ننظر إليها على أنها محبوبة من نوع شعري فني حتى مع وجود التجربة الخاصة لأن التجربة الخاصة - إن وجدت - لا تعارض ولا تتنافى مع مغزى آخر يتجاوزها .

إن الرباب تستولي على هذه القصيدة كلها من أولها إلى آخرها ، وتحتل لب هذه القصيدة وعمودها الحقيقي ، ولذلك تتجلى في ألوان مختلفة وصور متعددة ، وتعرض لنا في معارض شتى ليس بينها تنافر وليس بعض أجزائها استطراداً .

ولقد برزت الرباب في أول القصيدة باسمها الصريح ، وكذلك في البيت العاشر ، وفيما عدا ذلك ينث ضميرها في كل أبيات القصيدة ، حتى تظهر أخيراً في المواجهة ، في المشهد الأخير حيث تفقد أملحتها بعد أن تبدت في أشكال مختلفة وعرضت كل ما يمكن عرضه ، وحيث ينتصر عليها الإنسان الذي يستعين بقوى الخير في نفسه فيشحذها ليدرك الحقيقة الخالدة ويعمق إحساسه بها ويتظهر

من حبا ، ولذلك يستطيع مواجهتها في أسمى وحسرة :

إِنِّي وَجَدْتُكَ مَا تَغْلِدُنِي مائة يظفر عفاؤها أَدُمُ
ولكن بنيت لي المشقر في هضب تقصّر دونه العُصم
لتنقبن عني المنية إنَّ الله ليس كحكمه حُكْمُ

لقد كان الحديث عن الرباب في الآيات الثلاثة الأولى حديثا عن تأثيرها المسيطر على النفس الباعث على الشجن والحسرة ، وأول ما تظهر لنا في القصيدة تبدى في دار لها بأغدره السيدان ، تتصارع فيها عوامل الخو والإزالة والتغير مع عوامل الحياة والبقاء ، وتمثل عوامل الخو والإزالة في الرياح والأمطار التي تكمن فيها نفسها عوامل امتيلاد الحياة مرة أخرى ، وتمثل عوامل الحياة والبقاء والتجدد في البقر والظباء الخ ، وعوامل الحياة والبقاء هنا أكثر ثباتا من عوامل الخو والإزالة فهي « خوالد سحح » وقد « ثوى لها جذم » وما أبقت الرياح والأمطار مثل « الوشم » وهذه الأشياء تحمي شعلة الحياة ولهبها من الانطفاء وإذا كانت النار قد خمدت فإن الخوالد والنوى تحمي بقيتها من الاندثار ، ولقد ولدت عوامل أخرى للبقاء ومظاهر جديدة للحياة ممثلة في عوامل التوالد والتجدد والاستمرار ، فالبقر والظباء حولها أولادها - رمز التجدد والاستمرار - وهناك مسارب مختلفة لهذا البقاء « تقرو بها البقر المسارب » فالدار رغم دروسها تصطخب بالحياة ، فلقد تحلّف المطر « البهم » وهو في أحد معانيه الثبت الصغير الذي شبه به أولاد الظباء والغزلان :

وأرى لها دارا بأغدره السد	سيدان لم يدرس لها رسم
إلا رمادا هامدا دفعت	عنه الرياح خوالد سحح
وبقية النوى الذي رفعت	أعضاؤه فتوى لها جذم
فكان ما أبقي الجوارح وآل	أمطار من عرصاتها الوشم
تقروها البقر المسارب واخذ	تلطت بها الآرام والأدُم
وكان أطلاء الجادر وآل	غزلان حول رشومها البهم

ويأتي بعد ذلك البيت الذي يكشف عن الصلة الحميمة بين هذه الدار

و « الرباب » :

لقد نحل بها الرباب لها سلف يفل عدوها فخم

و يجب ألا تفلت منا هذه الإشارة الفذة ، فهنا ضرب من « الحلول »
ورباب هي الدار والدار هي الرباب ، وهما معا الحياة التي تفل عدوها ، يقول
الشرح إن السلف هي الخيل المتقدمة ، ويقولون : كانت العرب إذا أرادت
التحول تقدم السلف على الخيل ، فنفضوا الطريق وأصلحوه حتى تأتي القطر ،
فنحس إذن مقبلون على فترة من مظاهر النعمة والاستمتاع بهذا النصر على أداء
الحياة - الذي تهبأت أسبابه ، وهنا تقل الحياة بوجهها الضاحي الخادع اليراق
وتظهر الرباب - الحياة صافية بيضاء كبردية ناعمة كالدرة المضيئة ، وهذا أحد
وحيها .

بردية سقى النعيم بها	أقرانها وغلا بها عظم
وتريك وجهاً كالصحيفة لا	ظمان مُخلج ولا حنم
كعتيلة الدر استضاء بها	محراب عرش عزيزها المعجم
أغلى بها ثمنا وجاء بها	شخت العظام كأنه سهم
بلبانه ريت ، وأخرجها	من دى غوارب وسطه اللحم

وهذا الوجه الناعم من وجود الحياة لا يتحقق إلا بالقوة ، ولا ينجي بها إلا
شخت العظام الماضي كالسهم الذي يستطيع إخراجها من البحر المتلاطم الموح ،
فهذا الوجه لا يتحقق إلا بالحرب والقتال ، وأما وجه الإنتاج والخصب والتعمير
فلن يتم إلا بسط أجنحة الرحمة والحب والحنان والعمل الخفي الدائب والدفع
الخصب الولود :

أو بيضة الدعص التي وضعت في الأرض ليس لمسها حنم

إن الحياة ولود ومستمرة ، وتجدها لا يتم إلا عن طريق استمرار قدرتها
على التوالد ولهذا تحفل القصيدة بالإشارة إلى رموز كلها يوحي بالتجدد
والاستمرار فهناك أولا « الرباب » - والرمز للحياة بالمرأة معروف قديماً وحديثاً
على مستويات مختلفة - وهناك البقر والغنم والمعزى وأولادها ، وهناك رمز أكبر
وهو « بيضة الدعص » التي وضعت في الأرض ، وتقدم القصيدة لنا هذه البيضة

محوطة بكل صنوف الرعاية فهي سر الحياة الخبوء في الأرض ، وفي مقابل
« البيضة » السر ، توجد « الدرة » البراقة العقيم رينة الحياة الدنيا ، والرباب الحياة
إما درة وإما بيضة ، والبيضة المنتجة لا تحتاج إلا إلى الحنان والحب والرعاية المطمئنة
والسكينة ، وأما الدرة فلن يقدر عليها إلا المخارب القوي :

أو بيضة الدعص التي وضعت	في الأرض ليس لمسئها حخم
سبقت قرائنها وأدفاها	قرد الحناح كأنه هذه
ويضمها دون الحناح بدقه	وتخفها قوادم قتم
لم تعتذر منها مدافع ذي	ضال ولا عقب ولا الزخم

ومدافع ذي ضال ، وعقب ، والزخم أماكن ، فالبيضة قادرة على الإنتاج
في أي مكان ما توافرت لها شروط الرعاية والدفع والحنان .

الدرة براقة لامعة ، والبيضة بيضاء ناصعة وهما وجهان من وجوه الحياة
الكثيرة المتعددة وكل منهما « كالصحيفة لا ظمان مختلج ولا جهم » لكن هل
تدوم الحياة أبداً على هذه الحال المشرقة : إن هذا الوجه الأبيض الناصع لا يلبث أن
يتخفى تحت الشعر الأسود الجعد الأغم ، يقول الشراح : إن الأغم هو الشعر
الكثير وأصله الغمم « بالتحريك » وهو أن يسيل الشعر من كثرته في الوجه
والقفا ، إذن هذا وجه آخر من وجوه الحياة الرباب :

وتفضل مدراها المواشط في جعد أغم كأنه كرم

وهنا تظهر كلمة « الكرم » لتشير إلى أصل اللدة الحاصلة من تقبل الحياة
بكل وجوها سواء أقبلت بوجهها أو أخفتها في شعرها الأسود الأغم .

هل يستطيع أحد منا الفكاك منها بغيرها وشرها وحلوها ومرها كما
يقولون ؟ كيف وقد ربط كل منا في عنقه بها بخل قصير كما تربط القرينة ، ونحن
جميعاً نضي في طريق قلق المجاز ، وإن بدا معبداً من ظاهره :

هلاً تسلي حاجة علققت علق القرينة حبليها جذم

إن كلا منا يحبها حباً شديداً ، ولكن كيف يتسلى عنها ؟ وهنا تبلغ

القصيد ذروتها ، ولابد من انفراج ، ولا تجد القصيدة ملجأ إلا « الناقة » فالناقة هي التي يتسع رحابها ل هؤلاء المهمومين المجتهدين فهي « الناقة الأم » على حد تعبير أستاذنا الدكتور مصطفى ناصف - التي تفسح صدرها لأبنائها المتعبين من رحلة الحياة الشاقة فتمنحهم السكينة والأمن والسلام ، ولعل هذا هو السر في أن الشعراء القدماء جميعاً كانوا يلجأون إلى الناقة عند احتضار الهم وإرادة تسليته والاستعانة عليه والتلهي عنه ، وقد وصفت الناقة بأنها « أم رثال » ، ودائماً توصف بالقوة والضخامة والعظمة كالبنيان الشاخ الذي يسع الجميع .

وفي الطريق المظلم القلق المجاز « وهو رحلة الإنسان في الحياة » البعيد عن مصادر الري الذي يبدو فيه الذين سقطوا دون تحقيق مبتغاهم وكأنهم القطا على الجانب لابد من اللجوء إلى الناقة لاجتيازه :

ومُعَيِّدٌ قَلَقَ الْمَجَازَ كَبَارَ يُّ الصَّنَاعِ إِكَامَهُ ذَرَمَ
لِلْمَقَارِبَاتِ مِنَ الْقَطَا نُقِرَ فِي حَافَتِهِ كَأَنَّهَا الرَّقْمُ
عَارِضَتُهُ مِلَتْ الظَّلَامَ بِمَذْ عَانَ الْعَشَى كَأَنَّهَا قَرَمَ

في مثل هذا الطريق لابد من اللجوء إلى هذه الناقة المباركة لاجتياز هذه المحنة والخروج من هذا المأزق الحرج ، ولابد هذه الناقة من أن تخوض « الحرب » لكي تحقق الأمن والسكينة والسلام فهي دائماً :

تَذَرُ الْحَصَى فَلَقَا إِذَا عَصَفَتْ	وَجَرَى بَحْدَ سَرَابِهَا الْأَنْهَمُ
فَلَقَتْ إِذَا اشْدَرِ الطَّرِيقُ لَهَا	قَلَقَ الْحَالَةَ ضَمَّهَا الدَّعْمُ
لَحَقَتْ لَهَا عَجَزٌ مُؤَيَّدَةٌ	عَقَدَ الْفَقَارَ وَكَاهَلَ ضَحْمُ
وَقَوَائِمُ عَوَجٍ كَأَعْمَدَةِ آلٍ	بَنِيَانٍ عَوْلَى قَوْفِهَا اللَّحْمُ
وَإِذَا رَفَعَتْ السُّوْطَ أَفْرَعَهَا	تَحْتَ الضُّلُوعِ مُرَوَّعٍ شِهْمُ
وَتَسْدُ حَاذِيَهَا بِذِي حُصَلٍ	عَقَمَتْ فَنَاعِمَ نَتَةِ الْعَقْمُ
وَلَهَا مَنَاسِمُ كَالْمَوَاقِعِ لَا	مَعَرَ أَشَاعَرَهَا وَلَا ذَرَمُ
وَتَقْبِلُ فِي ظِلِّ الْخَبَاءِ كَمَا	يَغْشَى كَنَاسَ الضَّالَّةِ الرَّئُ

وهذه الناقة القوية الخلق التي لها كل صفات القوة هذه ، ناقة مطيعة مدعان تخشى السوط وقد مهدت هذا الطريق القلق ، فتركت الحصى فلقا .

وظلت تجاهد حتى أصبحت آخر الأمر :

كتربكة السيل التي تُركت بشفا المسيل ودونها الرضُم

وتربكة السيل هي الصخرة التي يأتي بها السيل ، والرضم هي الحجارة الصغيرة المجتمعة بعضها إلى بعض . لقد وقفت الناقة كالصخرة في وجه السيل المندفع تغمي الحجارة الصغيرة من ورائها ، ولقد أدت الناقة غايتها ومنحت الإنسان الأمن والطمأنينة في القلب ، واستطاع أن يعبر طريقه المظلم الموحش ، وكان هذه الناقة هي قوى الخير الكامنة في الإنسان التي تسعفه بطاقتها المائلة عند الحاجة فتمنحه القوة الروحية الصافية لكي يعلو على متاع الحياة الدنيا وربتها البراقة الزائلة التي قد يفقد الإنسان نفسه من أجلها في كثير من الأحيان ، ويصبح أقدر على عدم الاستجابة للإغراء الخادع الذي يتمثل في ذلك المشقر « القصر المشيد » الذي يبنى على هضيب مرتفع لا يستطيع الآخرون بلوغه ، لتبقى في النهاية قيم الخير والحق والجمال وليذهب كل ما عداها من الإثم والزيف والضلال .

ولا يمكننا فهم هذه الناقة إلا على هذا الوجه ، فهناك في القصيدة « مائة ناقة » أخرى ليس لها مثل هذه الصفات :

إني وحقت ما تخلصني مائة يطير عفاؤها أذه

فهذه ناقة خاصة يؤكد ذلك أنها مع كل صفات القوة والضخامة الخرافية تبخر في النهاية فلا يبقى منها إلا الروح ، فالكاهل الضخم والقوائم التي كأعمدة البنيان وقد عول فوقها اللحم وغيرها وغيرها قد بليت جميعاً :

بليتُها حتى أؤديها رم العظام ويذهب اللحم

لقد بليت كل مظاهر القوة المادية ، وبقيت القوة الروحية في حالة من التطهير العالی مكته من التعال على الحياة ، وساعده على إدراك الحقيقة الكبرى في الكون ، وأظهر له « الرباب » على حقيقتها ، فبعد أن أراقت الرباب ماء شئونه الغالية أصبحت في آخر الأمر « عاذلة » ليس لها علم بيوطن الأمور وحقائق الأشياء ، لقد تبياً للانفصال عنها بسلام :

وتقول عاذلتي وليس لها بغد ولا ما بعده عِلْمُ
إن الغراء هو الخلود وإنَّ المرء يكرب يومه العدم
إنها تحاول إغراءه من جديد، ولكنه الآن أكثر وعياً وإدراكاً لحقائق الأمور ولن
تخدعه الدرة البراقة ، لقد تطهر وأدرك السر .

إلى وجدك ما تخلصني مائة يطير عفاؤها آدم
ولئن بنيت لي المشقَّ في هضب تقصر دونه العصم
لتنقبن عني المنيَّة إنَّ الله ليس كحكمه حكمُ
ثم يهتف أخيراً في امتسلام المطمئن ، وقد نعمت روحه بالسكينة والسلام
بعد أن أفرغت نفسه من حب « الرباب » :

إنني وجدت الأمر أرشده تقوى الإله وشره الإنم

الفصل الثالث
التحليل النصي للقصيدة
(قصائد معاصرة)

المبحث الأول مُعْطَيَات التَّعْيِير في قصيدة الحبِّ والأشياء

- ١ -

هذه القصيدة مختارة من الديوان الذي أصدره الشاعر حامد طاهر وسماه «ديوان حامد طاهر» مستنداً في هذه التسمية إلى التراث الشعري في العقود الأولى من هذا القرن، إذ كان الشعراء يفعلون ذلك دون أدنى حساسية على حد قوله^(١) ومتحدّين بها أيضاً الوضع الشائع في أسماء دواوين الشعراء المعاصرين حيث يطلق كل منهم على ديوانه غالباً إحدى القصائد فيه. ويكشف هذا الصنيع من قبل الشاعر عن روح التحدي الواثق، والاعتداد المطمئن بنفسه. وقد يوحي هذا العنوان اختار بأن الشعر الذي يحتويه الديوان شعر تقليدي، ولكن المفاجأة أن العنوان تقليدي والشعر غير تقليدي، فعلى مستوى الإطار الشكلي للقصائد نجد الديوان يشتمل على ستين قصيدة موزعة على شعر التفعيلة «الشعر الحر» و «شعر البيت»^(٢) أو ما يسمى «الشعر العمودي». وهذا الشعر بنوعيه: التفعيلي والعمودي ليس شعراً تقليدياً بحال. فالشاعر حامد طاهر قد تجاوز قضية الإطار أيضاً ما كان هذا الإطار. وأصبح اهتمامه الأول هو الفن الشعري ذاته من حيث هو في يخذل إليه المتلقي بما يثيره فيه من أشواق إنسانية عالية، وبأساليب شعرية تفجر قضايا حيوية تتجاوز المكان والزمان المحدودين، وتتصل بالتماذج العليا متخذة من الواقع الحدود نقطة تفجير شعري.

(١) نشر هذا البحث بمجلة البيان الكويتية العدد: ٢٧٩ يونيو ١٩٨٩ م.

(٢) انظر مقدمة ديوان حامد طاهر: ٥٨.

(٣) لا يقصد به التصريح بالعمود، بل المقصد منه هو أن كل بيت في الديوان شعر التفعيلة = الشعر الحر، ولا يقصد من هذه التسمية أي معنى آخر غير معروفي.

وقارئ، ديوان حامد ظاهر تستولي عليه تلك الأساليب الفنية التي تعد من سمات كثير من الشعر الحديث في مرحلة صفائه الأول، قبل أن تتلفع كثير من قصائد الشعر الحر بالغموض والذنيان، وتتلف في أودية الاستغراق. والشاعر في هذا الديوان لم تجرفه موجة الغموض المعتم الذي قد تصبغ معه القصيدة لغوا فارغا، أو لغزا معتم، وأحجية مصمتة؛ فقد عصمته طبيعته الفنية الصادقة وقدرته التعبيرية من الوقوع في هذه الدوامة المبهمة، فبقى مستعصما بروح الشعر الخالص، والإبداع الأصيل، أيا ما كان الإطار المستخدم في هذه القصائد.

ولاشك أن هذه الأساليب المتنوعة تتوزع على قصائد الديوان بحيث يتحقق في مجموعة منها أسلوب فني معين، وقد تتشابه هذه الأساليب وتتمزج في مقاطع من قصائد، وقد تحصل قصيدة أو أكثر على قسط منها وافر، ولكن هذه الأساليب الفنية في مجملها تمثل خصائص هذا الديوان وخطوطه الأساسية في التعبير الشعري الذي يفضلها الشاعر.

فهناك كثير من قصائد الديوان تؤثر الطابع القصصي، فتصبح القصيدة قصة شعرية، وليس هذا الأسلوب حديثا في الشعر العربي، فقد كان معروفا لدى كثير من الشعراء القدماء، وقد حاول النقاد القدماء أن يوصلوا هذا اللون ويرسموا حدوده، كما فعل ابن طاطا العلوي عندما يقول في عيار الشعر: «وعلى أن الشاعر إذا اضطر إلى اقتصاص خبر في شعر، دبره تدبرا يسلس له معه القول ويطرده فيه المعنى، فبنى شعره على وزن يخطر أن يخشى ما يحتاج إلى اقتصاصه بزيادة من الكلام يخطئه أو نقص يحدث منه، وتكون الزيادة والنقصان يسريان غير مخدجين لما يستعان فيه بهما، وتكون الألفاظ المزيدة غير خارجة من جنس ما يقتضيه، بل تكون مؤيدة له وزائدة في رونقه وحسنه»^(١) وضرب مثالا على ذلك قصيدة للأعشى يقص فيها خبر السموات الذي أريد على أن يدفع دروعا أوثمن عليها، وخير بين ذلك وقتل الله، فدفع ناسه وفاء لأمانته. ويقص الأعشى ذلك في قصيدته له، منها قوله: (١)

(١) عيار الشعر لابن طاطا العلوي: ٤٣

(٢) انظر القصيدة في ديوانه: ٦٩، ٧٠ (المؤسسة العربية للطباعة والنشر، بيروت).

فمن تقدمه إذ قام يقتله : أشرف سموع فانظر للدم الجاري
أقتل ابنك صرا أو تجيء بها طوعنا ، فإنكر هذا أي إنكار
فشك أو دججه والصدور في مفضي عليه منظوينا كاللذع بالشار
والختار أذراعه ألا يسب بها ولم يكن عهده فيها بختار
وقال : لا أشتري عازا بمكرمة فاختار مكرمة الدنيا على العار

غير أن القصة في ديوان حامد طاهر قصة يتكرها الشاعر نفسه ، وليست
قصة برويا عن غيره ، فهي قصة فنية ، يعمل عنصر القص فيها على حبك
القصيدة وتماسك أجزائها وترباط عناصرها .

ويعتق مع الملمح القصصي ملمح آخر مرتبط به بمثل طابعاً خاصاً عند
حامد طاهر ، وهو الطابع الحوارى ، وقد ظل هذا الأسلوب الفني ينمو ويتمكن
حتى إن الشاعر جعل إحدى قصائده بعنوان « حوار » بحيث يكون أفضل لها أن
يقرأها صوتان :

- عاصفة الليلة أقوى .
- فلترجىء موعدنا للغد .
- لا . أعرف ركننا في هذا المقهى .
- حسناً ماذا تشرب ؟

اسمع :

.... إلخ .

وتستمر القصيدة كلها هكذا موزعة بين صوتين : الشاعر ومستمعه .
ويكاد هذا الطابع الحوارى يستوي على كل القصائد ، ولا تكاد تخلو منه قصيدة .
والشاعر أحد المتحاورين دائماً . ويتنوع محاوره بتنوع التجارب المختلفة ، ويقوم
الحوار في شعر حامد طاهر بتعدد الأصوات في القصيدة فيكسيها حيوية نابغة من
تعدد الرؤى والمواقف .

وانقصائد في ديوان حامد طاهر تقوم على اختيار زاوية الرؤية الشعرية ، وهي دائما لفظة دقيقة تحتاج إلى عين فية حادة للتقاطها ، تكشف القصيدة هذه اللقطة وتكرها فتداعى بقية الحوالب في نفس المتلقي ، وتوارد من حلال هذه اللقطة المخلوذة المخددة ، وبذلك تترك القصيدة قارئها وهو يفكر فيما أثارت فيه ، ففضي حوالب التجربة كلها في نفسه . وتعتمد بعض القصائد إلى جعل عدد من اللقطات تتحاور في إطار واحد فيكون مجموعها لوحة مكنمة في ذهن متلقيها . ولكنه يظل يتأمل هذا التحاور اخلاق ويفكر فيه . إن القصيدة هنا تحاول أن تجمع أشياء مبددة لا يربط بينها ذهن المتلقي عادة إلا إذا تجاورت ، فيصبح هذا التحاور في ذاته مدعاة للتأمل ، وقد تتأمل هذه المتحاورات أو تتفائل ، ويصور هذا التماثل أو التفاضل مثيرا للعمل الشعوري الخبي .

-٢-

١- قصيدة الخب والأشياء^(١) يتحقق فيها كثير من هذه السمات الفنية والأساليب الشعرية التي يتمتع بها هذا الشاعر :

.. وأمام الواجحة الملائى فساتين الصيف ، وأشياء الزينة
كانت تتوقف عينك على توب معروف في زاوية ملعونة
وتشدن بكفك ذراعي :

- ما رأيك ؟

- لا طعم له !

ونشئ زحام الناس

نشئ زحام الناس بخطوات مَطْعُونَة !

وعلى شط النيل الممتد

كنا نمشي ساعات لا نُجْهَد

(١) ديوان حامد طاهر . ص ٧٦ ، ٧٧ .

وَنُحَاوِلُ أَنْ نُنَمِّي لَوْنُ الْفُسْتَانِ
فَنَقُولُ كَلَامًا حُلُوعًا عَنْ غِدَا الْمَفْرُوشِ بِوَرْدٍ
وَكَثِيرًا مَا كُنْتُ تُغْنِيَنَّ قَصِيدَتِي الْأُولَى
تِلْكَ الْكَلِمَاتِ الْمُحْجَلَى
عَنْ غَيْثِكَ
وَأَشْوَاقِي
وَلِيَالِي السَّهْدِ
فَإِذَا جَاءَ اللَّيْلُ ، رَجَعْنَا
أَقْسَمْنَا أَنَّا أَرْوَعُ مِنْ هَذِي الدُّنْيَا
وَالْعُدُّ عَلَى الْحَدِّ

لَيْلَى
كَمْ مِنْ صَيْفٍ وَلَى
وَالْيَوْمَ أَعُودُ إِلَى وَاجِهَةِ الْأَمْسِ
فِي جَنْبِي تَمَنُّ الْفُسْتَانُ
غَيْبًا عَلَيْهِ
لَكِنْ ذِرَاعِي مُرْخَاةٌ
مُرْخَاةٌ فِي يَاسٍ

- ٣ -

فهذه القصيدة قصة قصيرة جدًا ، احتار الشاعر فيها لقطة دقيقة تقوم على مقارنة حال نعال ، حال حاضرة يسترجع فيها حالاً غائراً . اليوم ، والأمس . الذراع المرخاة في يأس ، والذراع التي كانت تُشَدُّ بِكَفَّيْنِ ، الوحدة والوحشة والتفرد ، الحب والأمس والحركة والحَدُّ على الحَدِّ . تعبير الناس ومشاعرهم ، ونبات الأشياء وجمودها . فالواحية مرآة ثابتة تعكس حركة الناس المتباينة .

وقد يساعد تناول القصيدة من جانب وسائلها التعبيرية على فهم الرسالة التي تحملها بمستوياتها المختلفة حتى على المستوى البسيط الذي قد يتبادر إلى ذهن المتلقي والمتمثل في هذه المقولة المتداولة « عندما نريد لا نملك ، وعندما نملك لا نريد » . فالهمم هو وسيلة التعبير ذاتها ؛ لأن غير الشعراء يعرفون هذه المضامين ، ومهمة الشاعر هي أنه يقول ما نعرفه بطريقة لا نستطيع أن نقوله بها ، والشاعر هو من يدهشنا - على حد تعبير الشاعرة إملي ديكنسون في مطلع إحدى قصائدها : « كان هذا شاعراً ، إنه من يستخلص معنى مذهشاً من المعاني العادية ، وعطراً عظيماً من الأشياء المألوفة التي تلاشت عند العتبة ، وندهش إذ لم نكن نكن نحن الذين أسرناها من قبل » . وقصيدة « الحب والأشياء » تستخلص هذا المعنى المدهش من هذا الموقف العادي المكرور ، وتقطر هذا العطر النفاذ من تلك الأشياء المألوفة التي يؤدي إلها إلى عدم التوقف عندها .

تبدأ القصيدة بالواو العاطفة « وأمام الواجهة الملأى بفساتين الصيف وأشياء الزينة » ، وهي بذلك تختزل كثيراً من المواقف ، وتضعنا مباشرة في مواجهة سريعة أمام الواجهة ، فكأن القصيدة هي الجزء الظاهر من ذلك الحوار الداخلي الممرور . فهي أشبه بقمة جبل الثلج ، فحرف العطف يعطف أشياء على أشياء ، وهنا يُضَمَّر المعطوف عليه ، والقصيدة بذلك تدعونا إلى تأمله والتفكير فيه ، وهو - لا بد - من جنس ما هو معروض ، وعلى شاكلته ، فالقصيدة نفسها « واجهة » لأشياء كثيرة تقبع خلفها ، واختارت القصيدة إعلان هذا الجزء وإظهاره . وتقديم الظرف هنا يساعد على إبراز « الواجهة » التي سوف تظهر مرة أخرى في آخر القصيدة ، فتحاصر القصيدة كلها ، وتعطينا الإحساس بأنها هي التي قضت على الحب بما حوته من « فساتين الصيف » و « أشياء الزينة » . والصيف حار ملتهب كحرارة الحب في أوله . فكأن هذا الحب قد كان شيئاً صيفياً أشبه بسحابة صيف ، وكان « زينة » ظاهرة خادعة ، ولم يكن عميقاً ولا منمراً ، والقصيدة تعري هذه المأساة وتكشفها وتعرضها كعرض فساتين الصيف هذه ، فواجهة اليوم هي واجهة الأمس « واليوم أعود إلى واجهة الأمس » ولكن

هذه العودة كانت يائسة كشيبة كاسفة الروح . و « الأشياء » هي التي تقضي على مثل هذا النوع من الحب إذ يتحطم أمامها . إن هذا الظرف « أمام الواجهة الملأى .. » عنصرٌ تأثير في القصيدة ، ولذلك تقدّم على عناصر جملة ليصبح تأثيره منصبّاً على كل ما يأتي بعده سواء من جملة أم من سواها من الجمل التالية .

إن « النعوت » في هذه القصيدة موظفة توظيفاً جيداً بحيث يأتي كل نعت في موضعه ليقدم ملمحاً تركيبياً في بنية هذه القصيدة المحكّمة المحبوكة ، ولذلك جاء وصف « الواجهة » في هذا الجزء المدفوع به في المقدمة بهذا الوصف المؤثر « الملأى بفساتين الصيف وأشياء الزينة » فهي « ملأى » من وجهة نظر غير القادر على شراء شيء منها ، وأما القادرون فقد يرونها على أنها ليست كذلك ، وبذلك يتحدّد مسار القصيدة إذ تبدأ بالعقبة الكبرى التي لا يستطيع هذا الحب أن يتخطاها أو يتجاوزها ويعلو عليها ، ويؤكدُ النعت السابق نعتان آخران في الجملة نفسها « كانت تتوقف عينك على ثوب مغروض في زاوية ملعونة » فالثوب « المعروض » فيه تحدّ ظاهرٌ لعدم القدرة التي كشفتها الواجهة الملأى ويتعرض لها ويقف في طريق هذا الحب ، ولذلك تصبح هذه الزاوية « ملعونة » وسوف تؤدي بالضرورة إلى أن تصبح الخطوات في طريقه « خطوات مطعونة » فوقع هذه الأشياء على نفس غير القادر يستنزِل اللعنات . ومن هنا تصبح هذه « النعوت » كاشفة عن وقع هذه الأشياء على النفس ، وهذا الثوب المعروض واحد من « فساتين الصيف » وسوف يعود مرة أخرى في وسط القصيدة « وحاول أن ننسى لون الفستان » كما يعود مرة أخرى في آخرها « في جيبي ثمن الفستان » ، و « ال » في الفستان عهدية ، فهذا الفستان باقٍ في مكانه ليشهد الخاتمة الحزينة لهذا الحب المحروم . في المرحلة الأولى « كانت تتوقف عينك » وفي الوسطى « ونحاول أن ننسى لون الفستان » وفي المرحلة الأخيرة « عيناّي عليه » فقد حدث إذن تبادل مواقع « عينك » و « عيناّي » . في المرة الأولى حيث عدم القدرة على الامتلاك والشراء كانت « عينك » ، وبعد امتلاك القدرة عليهما كانت « عيناّي » فلم تكن

وجهة النظر واحدة أبداً ولم تتحدد الرؤية من منظور واحد مطلقاً إلا في محاولة السيان ، وواضح أنها محاولة لم يكتب لها النجاح ، ولذلك كان طبيعياً جداً أن ينتهي الحب هذه النهاية الأسيفة .

وتكشف القصيدة في هذا الحوار القصير هذا اختلاف منظور الرؤية ، وتباين الاتجاه وعدم توافق الطريق أو اتحادهما :

- ما رأيك ؟

- لا طعم له .

وقد سبق هذا الحوار جملة قصيرة كاشفة عنه . « وتشدين بكفك بكفك » فعيها وكفها متجهة جميعاً إلى الثوب المعروض ، وتحاول أن تشد كل شيء نحوه . والفعل « تشدين » يدلالة يحاول الخدب والتفسير على شيء غير مرغوب فيه من جانب هو . وفي كفها ذراع واحدة ، وأما الأخرى فقد بدأت في الأسلاك من هذا الخدب غير المخبوء ، وانتحرت من أسر الماديات النعية ؛ ومن هنا جاء الجواب المقتضب القصير الكاشف « لا طعم له » ، وهذا يكشف اختلاف مذاق الأشياء كما اختلفت النظرة إليها ، فكل من الحسنيين له وجهة هو مؤيها .

لقد كان هذا الحوار القصير الذي لم يغد سؤالاً واحداً مقتضباً ، وحواراً مقتضباً كذلك . كاشفاً عن طعنة عميقة نافذة أفقدتهما القدرة على الاستمرار والتحمل ، فلم يجداهما طريقاً بين الناس ، فالخطوات عاجزة والعبء ثقيل . إن الزحام يحتاج إلى قوة تؤدي إلى شق طريق فيه ، ومحاولة شق طريق لهذا الحب تكرر ، ولكن الطعنة النافذة أوهمت القوى حتى إن الخطوات نفسها أصبحت مظعونة جريئة لا تقوى على المسير ؛ ومن هنا تكررت الجملة الدالة على المحاولة « ونشئ رحام الناس ، نشئ رحام الناس » لكن الوسيلة مقصورة غير مستطاعة لأن هذا الشق أصبح « بخطوات مظعونة » . وماذا تفعل الوسائل العاجزة الكسيحة أمام الرغبات الطموح ؟

ويتهيء المقطع الأول من القصيدة وقد حمل في داخله عوامل الفارقة . يذ . ه
 الخلاف التي سوف تنمو حتى تؤدي ثمرتها في النهاية وحشة ووحدة وتفردا . وقد
 ساعدت خصائص التعبير المختارة على تصوير هذه العوامل الخدامة من خلال
 المفردات المستخدمة ، والوظائف السجوية الدالة المتمثلة في اختيار نعت معينة ،
 ودفع بعض العناصر في الجملة من مكانها ، والتكرار اللفظي المقصود ، والصيغة
 الحوارية المقترضة الكاشفة ، وتوزيع الضمائر توزيعا دلاليا بارعا بين المخاطبة
 والمتكلم إذ جاءت المخاطبة في « عيناك تشدين بكفئك » في مقابل المتكلم في
 « دراعي » ، ولم يخاطب هو إلا مرة واحدة في « ما رأيتك » حيث تظهر الغلبة في
 حاسب على حساب الآخر . ولكنهما يتوحدان في الفعل « نشق » الذي يتكرر
 مرتين ، وهو توحد أقرب إلى التفرق ، لأنهما توحدان في فعل « الشق » الذي
 يفصل ويفرق ولا يجمع ويوحد .

ويأتي المقطع الثاني من القصيدة فيه شيء من الفرح والشوة ، لأن فيه
 محاولة للعلو على الضغط المادي « للأشياء » . ولأنه يلجأ إلى التذكيرات الحسية
 المتكررة ، ولأنه يحاول أن يقيم معادلا زاه حينا للأشياء ، وكأنه محاولة لتصحيح
 المسار عن طريق التسامي . ولكن ما يزال وقع « الأشياء » ثقيلا حتى يخلد بها
 الحُب إلى التلاشي ، ويظل « لون الفستان » يفرش مساحة واسعة على هذا الفرح
 التذكري الواهن المطعون . ومساحة اللون هذه مساحة سوداء ، سوداها آت
 من الليل في حملة هابته ، فإذا جاء الليل . رجفنا ، فكأنهما يبدآن الحركة من
 جديد ، ولم يتقدما في الطريق الممتد على شط النيل . ويرغم أن الهتاف الذي يتهيء
 به المقطع هو « أنا أروغ من هدى الدنيا » حدد أن هناك كلمة تسته . يعمل على
 تكذيبه وعدم صدقه وهي الفعل « أفسسا » فلم يعد كل منهما يصدر لآخر
 ولذلك يلجأ كلاهما إلى القسم . وأما عبارة « والحلة على الحلة » فهي مدااة
 لكلمات الذي يتسرب من العبارة السابقة المسوقة بفعل القسم .

وكما بدأ المقطع الأول في القصيدة بظرف مدفوع به إلى الصدارة بدأ المقطع
 الثاني بخار وعمرور مدفوع به إلى الصدر . وهو « وعلى شط النيل الممتد . كنا

نُشِّي سَاعَاتٍ لَا نُجْهَدُ . واحتيار الكلمات في القصيدة لا يكون عشوائياً ، وكذلك اختيار الوظائف النحوية لها لا يكون عبثاً . ولذلك تأتي كلمات « شَطَّ » و « النَّبِيل » ويعنه بـ « الممتد » . والنبل هو مصدر الخصب الذي يعمي الحياة ، ومنه كل شيء ، حي بوصفه ماء ، وهما بقَدْ لم يخوضا غمار الحب ولم يفرقا فيه . بل إنهما ما يزالان على « شَطَّ النَّبِيل » . وأمامهما شُوط طويل طويل ولذلك فالشَطَّ « ممتد » . والفعل « نُشِّي » فيه طراوة وليونة وليس جداً ونشاطاً ولذلك جاءت « لَا نُجْهَدُ » ولون الفستان ما يزال يُغشَى الرؤية ويضلل عن الطريق ، فتأتي جملة « ونحاولُ أَنْ نُشِّي لَوْنُ الفستان » . والمعادل له هو الكلام الخلو عن الغد المفروش بورق وليس العمل من أجله . وأما جملة « وكثيراً ما كنتُ تُعَيِّنُ قصيدتي الأولى تلك الكلمات الخجلى عَنْ عَيْنِكَ وأشواقِي وليالي السَّهْدِ » فهي تودّد عانتُ يريد معرفة سبب التحوّل الذي جعل « عَيْنِكَ » تتوقّفاً أمام الواجهة الملأى . ما الذي جرى لعَيْنِكَ ؟ ولماذا تحوّلنا عني إلى تلك الأشياء ؟

إن عبيها أطلنا في المقطع الأول من القصيدة . وأطلنا في المقطع الثاني ، واحتفتا في المقطع الثالث وهو المقطع الختامي الخرس ، وفي كل مرة أطلت فيها العيان لم تتوجها أبداً إليه . في المرة الأولى توجّهنا للأشياء ، وفي الثانية كان هو الذي يتحدث عنهما ، ولم يفلح في لفتيهما إليه ، ولأن المقطع الثاني كان محاولة لنسيان لون الفستان تكرر ضمير المتكلمين سبع مرات « نُشِّي - لَا نُجْهَدُ - نَحاولُ - نُشِّي - فنقول - غدنا - رجفنا - أقسمنا - أنا » . ومنها سبع مرات جاء الضمير فيها فاعلاً ، فالحركة واحدة منهما ، ولذلك أحسّا بامتلاك الغد (غدنا) وشعرا بأههما أروع من هذه الدنيا كلها وقد كان هذا الشعور في الواقع من طرف واحد . ولكنه كان يحاول أن يوهم نفسه ويخدعها عن الحقيقة المؤلمة . وحتى عندما استقل ضمير المخاطبة وضمير المتكلم في هذا المقطع نجدهما وقد امتزجا في تعانق دلالي متفاعل « وكثيراً ما كنتُ تُعَيِّنُ قصيدتي الأولى » وتعاطفا تعاطف باعثٍ ومُستجيبٍ في « عَيْنِكَ وأشواقِي » .

ونجى المقطع الثالث والأخير في القصيدة مقتضياً معبراً عن الإحساس
 بخيبة الأمل واليأس والهزيمة ، ووحشة التفرد والوحدة ، ونهاية القصة الحزينة ، في
 حديث إلى النفس ، بادئاً بنداء من لا يستجيب :

لَيْلَى
 كَمْ مِنْ صَيْبٍ وَلَى
 وَالْيَوْمَ أَعُوذُ إِلَى وَاجِهَةِ الْأَمْسِ
 فِي جَيْبِي ثَمَنُ الْفَسْتَانِ
 غَيْنَايَ عَلَيْهِ
 لَكِنَّ ذِرَاعِي مُرْخَاةٌ
 مَرخَاةٌ فِي يَأْسٍ .

إن الصيف الأول مرّت عليه صُيُوفٌ لا يدري عددها^(١) ، وواجهة الأمس
 مآلات تعكس ما يحدث اليوم ، و « الفستان » اللعين في الجيب ثمنه ، والعينان
 عليه ، لكن الذراع التي كانت تجذبها كفان « مرخاة ، مرخاة في يأس » .

ولا يظهر في هذا المقطع سوى ضمير المتكلم المفرد وحده « أعود - جَيْبِي
 - غَيْنَايَ - ذِرَاعِي » وقد اختفى ضمير المخاطبة وضمير المتكلمين ولم يبق سوى
 الوحدة الموحشة ، ونداء « لَيْلَى » في أول المقطع هو نداء للنوع كله ، إنها ليلي
 القابعة في النفس ، وأضاعتها « الأشياء » من يده . وقد ظل « الفستان » يتردد
 بإيعاءاته في القصيدة حتى قضى على الحب ، والحب لا يُشترى بالمال . وقد تلاشى
 سحر القدرة على شراء الفستان ، وقد كان من قبل حُلماً خفيفاً ، وأمنية كامنة ،
 ولكنها لم تتحقق في وقتها الملام .

حَتَّى الَّذِي كُنَّا نَنْظُرُ الْمُنَى فِيهِ تَلَاشَى سَحْرَهُ وَانْطَفَأَ
 لَمَّا وَصَلْنَاهُ ، وَصَلْنَا وَقَدْ أَذْرَكَ الْأَشْوَاقُ هَذَا الْخَطَأَ^(٢)

(١) صليح (٤٤) هـ - ١٠٠٠ هـ - ١٦٠٠ م . قال تكملة سنهامة : « إذا كنت سنهامة فهو استهزام
 خارج عن دلالة الأصلية . والتفسير بأيهما يعني دلالة القصيدة .

(٢) من قصيدة « الخطأ » للشاعر حامد طاهر في ديوانه : ١٦٦ .

ن عبارة « عَيَّاي عليه » عبارة مشعة تعكس ألوانا من الأحاسيس المختلفة ، بعضها يعني تأمل هذه الدورة التي بدأت من الواجهة وعادت إليها ، وبعضها يعني التعجب من سخرية هذا الثوب المعروض في رايته الملينة لا نجد من يلمسه ؛ لأنه عندما كان يوجد من يلمسه لم يكن يوجد ثمنه ، وعندما وجد ثمنه لم يوجد من يلمسه ، وسوف يظل هذا الثوب المعروض يخاليل من يراه ويتطلع إليه ، ويعمل على امتلاكه إلى أن ينتهي بالنهاية نفسها ، بحيث يتحول إلى أسطورة من الأساطير . وبعضها يعني أن هذا الثوب المعروض فتنة للناظرين فالكل يتحول إليه ، وتتوقف عليه حركة العيَّيس ، ففي أول الأمر كانت « عيناك عليه » وأما هو فقد قال عنه أول الأمر « لا طعم له » وها هو ذا الآن تتوقف عليه عيناه كذلك . فهل انتهى به الأمر إلى قبول ما أنكره أول الأمر وتطعمه مالم ير له طعمًا ؟ ولكنه قبول يائس حزين . لسوف يظل هذا الثوب المعروض في الزاوية الملعونة يعمل على قتل الحب ويطارده من كل قلب حتى يقف الجميع أمامه خائري القوى يائسين من المقاومة حين لا تجدي المقاومة شيئًا .

وكل جزء في هذا المقطع يرتد في مقابلة موحية إلى نظيره له سابق في القصيدة ، فالصيف في أول بيت يقابله « كم من صيف ولَّى » و « الواجهة الملأى » يقابلها « واليوم أعود إلى واجهة الأمس » ، و « فساتين الصيف » و « لا طعم له » يقابلها « في جيبى ثمن الفستان » ، و « كانت تتوقف عيناك » يرتد إليها « عَيَّاي عليه » ، و « تشدين بكفليك دراعي » تقابلها « لكن دراعي مرخاة مرخاة في يأس » ، ولكن هذه المقابلات الجديدة كلها قد تغيرت ما عدا الواجهة والفستان ، ولم تعد على ما كانت عليه ؛ فهي كلها مُحَبَّطَةٌ يائسة ، فالصيف « ولَّى » وولى معه كل شيء ، والواجهة أصبحت « واجهة الأمس » وليست واجهة اليوم ، أو الغد ، والذراع مرخاة إرخاء اليأس والقنوط . ويتضمن هذا المقطع في الوقت نفسه سخرية الأسى لأن هذه النهاية معروفة وليست مفاجئة .

وقد بنيت القصيدة كلها من أحل تصوير هذه النهاية المعروفة من مقدماتها ؛ ولذلك اتخذت حركة الزمان في المقطعين الأول والثاني صيغة الماضي المتكرر « كان + الفعل المضارع » « كانت تتوقف عيناك » . وكذلك « كنا نمشي .. »

و يضاً " كنت تغيب " .. على حين اتخذت حركة لرمكان في المقطع الأخير صيغة المضارع وفي فعل واحد فقط " أعود إلى واجهة أمس " . إنها عودة الذكرى المبهضة ، وارتدادة من يوجعه تصرف الزمن .

- ٤ -

إن القصيدة الحيدة تنسج فيها الحمل بدقة محكمة ، وتنفذ لها لغارات في عمق أسرة ، وتخلق الكلمات فيها سياقها الملائم ، وتتفاعل فيها عناصر التعبير تفاعلاً يعمل على إشباع عدد غير محدود من الدلالات . وقد تنطلق القصيدة من حادثة فردية عادية أو موقف شخصي حقيقي أو منجمل ، ولكن الروح الشعرية في التعبير عنها يعطيها طبقات من الدلالة تستجيب لكل قراءة ، وكلما أمعن القارئ ، تكشفته وجوه من الدلالة وتعددت أوجه العطاء . فليس الشعر كلاماً على ما فيه رنين النعمات ، إنه قلب الشاعر وروحه ودمه تمسها نار الحب المقدسة^(١) فتصبح كلمات على حد تعبير الشاعر حامد طاهر :

لا تقولي : ذلك الشعر كلام كل ما فيه رنين نعمات
إنه قلبي وزوجي وذممي مسبت النار فصارث كلمات^(٢)

ومن هنا حد من حق متلقي القصيدة أن يتجاوز بها الحادثة الفردية ، أو القصة الشعرية - في مثل هذه القصيدة - إلى عوالم ومزية كبرى تتخذ من التعبيرات في القصيدة معادلات لها ، وهذا فقط قد يختلف الاحتداد باختلاف الثقافة ونوع التحارب . ولذلك حسني هنا أن أقف عند حدود التعبير ومسالك الأسلوب الملغوي في القصيدة ، وما يعطيه هذا بعد طليقة ظروفيية أساسية من طبقات الدلالة يتركب عليها ما عداها على كل حال ، عبارة أخرى أقول : حسناً - نحن المطلقين - أن نستدفيء بنار الشعر المقدسة ونستضيء بها ولا ندعها تعرقنا .

(١) للشاعر قصيدة بعنوان " النار المقدسة " ١٩٦٥ يقول فيها : أعبدني في دمى الريح الذي يعرف

الشاعر وفرجه به

(٢) من قصيدة أولي كلمات الحرة في ديوانه : ١٩٦٦

شبكة العلاقات في القصيدة (الآتون من رحم الغضب)

القصيدة الخيدة تصنع شبكة من العلاقات الرأسية والأفقية المحكمة . ومن خلال هذه الشبكة يتدرج بناؤها ، ويتصاعد حتى يصل إلى ذروة الإبلاغ الفني ، ويتم الإفضاء الذي تُسلم به القصيدة نفسها للمتلقى المتعاطف والقاريء البصير . وغالباً ما تكون الصورة الأولى في القصيدة مشيرة بمجالاتها الدلالية المكونة لها إلى الخيال الدلالي الذي سوف تتحرك الصور الأخرى من خلاله وتتداعى . وقد تعدد المخالات الدلالية التي تأتي منها الكلمات وتتشكل بها الصور ، ولكنها جميعاً تصحح دوال متغيرة لمداول ثابتة ، فتصبح بذلك حركة السطح تنويعاً لعمق موحد ، وتغيماً مختلف الدرجات لمعروفة واحدة . وعلى القاريء أن يستكشف السلك الرابط الذي ينتظم هذه الخيالات التي تتدرج في حجمها من إحدى الحانين حتى تنتهي في الجانب الآخر بمثل ما بدأت به وتكون عقداً لغوياً فنياً فريداً .

وقصيدة « الآتون من رحم الغضب » للشاعر سمير فراج تشكل بنيتها من خلال المقطع الافتتاحي :

لنار رائحة الرجوع إلى مدينتنا القديمة
هي كلمة الفتح التي تسري بها الشفة الكريمة
وهي البراق بمتنه معراجنا فوق الهزيمة
النار تنزع عن ملاحنا تجاعيد الهزيمة

فكلمة الفتح هي التي تحقق معجزة الرجوع إلى « مدينتنا القديمة » (وإضافة المدينة إلى ضمير المتكلم من أول بيت يثبت ملكيتها المفصولة . ووصفها بالقدم يؤكد ميراث هذه الملكية) فكلمة الفتح نأراً تفتح الطريق إلى العودة الكريمة ، وتظهر بها من عار الهزيمة الثقيل الذي جعد ملاحنا ، وكلمة الفتح براق

جعلنا بكفاح النضال والجهاد لتعبر هذه الهزيمة التي أرهقت وجوهنا ، وغبرت
ملاحمنا .

نعمل هذا المقطع ضمير الجمع « مدينتنا » معراجنا - ملاحمنا ، فليست
الهزيمة تخص فرداً دون آخر ، والمدينة هي الهدف ، والمعراج هو الوسيلة ، والملاحم
هي الحالة الراهنة التي يراد تغييرها وتحويلها إلى ملاحم تخلص من تعاهد الهزيمة . وقد
أخذت الجمل في هذا المقطع صيغة الجمل الاسمية ، فهي تقرر بحسم أن طريق
الفتح هو الثورة والنار المطهرة التي تضيح حلد الهزيمة حتى يظفر من تحت حلد
النصر .

وقد حدد هذا المقطع باختياره لكلمة الفتح المجال الدلالي الذي سوف
تشكل منه بقية الصور . فأصبحت « كلمة الفتح » هي المرتكز لخصوي المشع
الذي سارت على هديه كل المقاطع ، وصارت خيطاً متيناً نسجت حوله كل
خيوط القصيدة . وقد انتهت القصيدة - كذلك - كما بدأت ، انتهت
« بالكلمة » وطلب قولها « فتكلموا ، كلماتكم ستكون » إن قيلت
وطل . وبين البداية والنهاية تدور مقاطع هذه القصيدة التسعة عشر وهي
مقاطع رباعية كلها ما عدا المقطع الأخير فقد جاء من خمسة أبيات - على
معزوفات « الكلمة » التي تفجر الغضب والثورة ، وتستمد تشكيلها من معطيات
تاريخية . ونضالية معاصرة ، وتستخدم أساليب فنية في الإشارة والإحالة
المرجعية ، وتؤلف بين المتناقضات ، وتصنع منها نسيجاً من التقابل الموحى بين
الحاضر والماضي حيث تسقط المسافة والزمن .

وإذا كان صوت الجماعة الذي بدأت به القصيدة ، والذي يشبه نشيد
الكورس أو المنشدين الذين يقفون خلف المنشد الأساسي على المسرح إذا كان
هذا الصوت الجماعي هو الذي طالعنا ، فإنه سوف يغيب قليلاً ويتوارى خلف
الصوت المفرد الذي يظهر في المقطع الثاني ، ويستوي على كل المشاهد يخاطب
هذا المجموع حيناً ويخاطب مفردة واحدة طوال المقاطع ، وفي النهاية يتوجه
رخطاب إلى « الجماعة » التي ظهرت في أول القصيدة . وتعدد الأصوات في

مقصيدة بعضها مبرها من الحركة والتفاعل ، واستخدام الضمائر فيها هو الذي يكشف عن مسار هذه الحركة .

يبدأ المقطع الثاني بصوت المتكلم المفرد ، ويخاطب هذا المجموع الذي أنمعا صوته في المقطع الأول . وكان هذا الصوت المفرد يفتتح الغناء في قوة وثقة وتقرير حاسم :

لي مفردات تُشبه الآتين من رحم الغضب
السالكين الموت ذربا يبحثون عن العرب
إن تقرأوها تسمعون نبض الشهيد وقد أحب
لا تُخدعوا فَمِنَ القصائد حمزة وأبو لب

إن كلمة الفتح « ما قرأ » هي المفتاح الذي يشير إلى هذا المجال . « المفردات » - وهي كلمات - تتحول إلى رجال ثائرين محاهدين يبحثون عن الموتة « يبحثون عن العرب » و « رحم » الغضب ولؤد ، وكلما أحب مجموعة تسلك الموت دنا للموت والمصال فتقنى ، أحب مجموعة أخرى ، وهكذا دفعة بعد دفعة ، فذلك احتار القصيدة أسماء الفاعلين والمفعول المضارع « الآتين - السالكين - يبحثون » فكل من لعصب والاستشهاد والبحث متحدد فتوالي .

ثم يتوجه الخطاب إلى المجموع ، إن تقرأوها - تسمعون نبض الشهيد - لا تُخدعوا . ونفس الشهيد هو نفس المتكلم « لي » ، « هم نفس » الشهيدة « التي علمته » الموت الحبيب » ، « قد يحد نفس كل واحد من مجموع المخاطبين ، فانقاري » يسمع صدى نفسه عند القراءة . لأن الذي يقرأ المفردات الآتية من رحم الغضب ثم ، فتحول الكلمة به فعلا ، ومن هنا تحوت الكلمات إلى آتين من رحم الغضب ، والإسناد كلمة ، والكلمة أصل الكون « هل كان بعدكم لو » نفس للكون كُنْ » . الشهيد حتى يظل قلبه ينسج بالحياة لأن ما يترتب على شهادته باق .

« بعد المقطع حمزة الهي » لا تُخدعوا » ونجبل في تعليقه هذا الهي إلى « جم متمثل في حمزة » و « أي لب » ، مستغلا في ذلك الإشارات التاريخية

الدينية التي تعبط بهذين الاسمين . فهما أخوان وقد استشهد أحدهما . قتل الآخر ، وكان أحدهما على حق ، والآخر على ضلال . الأول استشهد في سبيل الإيمان والحق . والآخر قتل في سبيل الدفاع عن الكفر والباطل . والقصد كذلك بعضها يخاهد في سبيل الحق فهو نار لها رائحة الرجوع ، وبعضها " قُت " خادع مضلل ليس له سوى رائحة الهزيمة والضلال .

في المقطع الثالث يقل صوت المتكلم المفرد وإصحاح . ولكن يتوجه بالخطأ إلى « مفردة » ويتحول المجموع إلى حالة غياب . والمخاطبة هنا « عث - علمتي الموت الجميل - عليك - وهي « الشهيذة » السابقة التي تمثل الدنيا عاء بيكاتها ، والخموع هنا « كل الناس » أحبرتهم . وهما يصح المتكلم « أنا » واسطة بين « الشهيذة » والخموع « نحن » هم « الخاصر لغائب ، فكان الشهيذة توحى للمجموع عن طريق « المتكلم » لأنهم يسمعونها من خلاله . وهو يقوم بوظيفة التلغيف « حدثت كل الناس عثك - أحبرتهم » بعد أن يتعلم هو أولا منها « علمتي الموت الجميل » . فالرسالة واضحة محددة . وهي تعلم الموت الجميل وتعليمه . ولا يتم التعلم إلا باللقاء المباشر « أنا تلقينا يقبنا بعد شك » . فقد وضع السبيل .

وقد وضحت التفاعلات في هذا المقطع . فالحديث مع كل الناس من خلف سور مراجعي . ولقاء المتكلم الحي . مع الشهيذة . واليقين والشك . والشهيذة التي تمثل الدنيا ولم تعب عنها ، ولقاء والكاء ، والموت الموصوف بأنه « الجميل » . والمتكلم المائل في مقابل « موت أيامي » وأخيرا « كل الناس » في مقابل « شهيدة » واحدة .

ويستمر المقطع الثاني امتدادا لسابقه . وإن كان يثير إحالات أخرى جديدة . مع استمرار الامتياح من خلال « الكلمة » كذلك إذ جاء فيه « أرتل » و « سورة » غير أن الترتيل فيه بالدم :

بدمي أرتل سورة البكر التي حملت بجيل
فأجاءها جمر الخاض إلى جذوع المستحيل

فَأُثِّبَ بِهِ فِي كَفِّهِ الْأَحْجَارُ وَالنَّارُ النَّبِيلُ
جَيْلٌ سِيَمَسَحَ عَنْ عَيُونِ مَدِينَتِي اللَّيْلُ الطَّوِيلُ

إن البكر التي حملت مغارقةً مدهشةً ذُكِرَتْ تربيةً عليها السلام ، وهي بكر
حملت يعسى عليه السلام ، وهو الخلف ، فاستدعت التركيب القرآني الذي
أوحى بالصياغة التالية له « فأجاءها حمر الخواض إلى حذو ع المستحيل » فأتت
به .. « فاستوحاه دور أن يقل نصه . » كسر فيه المألوف ، وأخلف التوقع
فجعل للمخاض حمرًا ، وجسم المستحيل بخلًا . له حذو ع ، وأثت به « في كفه
الأحجار والنار النبيل » . والأحجار مقرونة بدافع النار النبيل هي التي ستمسح
الليل الطويل الحائم ، والمحمول به هنا جيل بأكمه سوف تصحو لمدينة كلها
على وقع حجارته التي ولد بها ليرد بها ثأره على من ظلمه ، فكل منهم يحمل
قطعة من « أرضه » يرمي بها العاصيين لنشير أن الأرض تلفظهم .

ويخفل المقطع الثاني بإشارات موحية لمظلومين « ربيب والحسين »
و « كربلاء » :

بدموع رَيْتَبٍ كُنْتُ تَبْكِيَنَ الَّذِي لِلْمَوْتِ جَاءَ
وَتَشَقَّقَتْ شَفَتَاكَ مِنْ ظَمَأِ الْحُسَيْنِ بِكَرْبَلَاءَ

والخطاب ما يزال مستمرًا للشهيدة التي لم يقصرح باسمها حتى الآن ، ولكنها
أحيطت بكل مظاهر التفديس والإعزاز ، فهي « البكر » التي حملت جيل ، وهي
ربيب التي تبكي من جأء للموت ، هي الحسين الشهيد المظلوم .

وتلتقي الحسرة والسخرية في البيتين التاليين :

مَنْ ذَا مَنَّا بِكَ أَنْ مَوْنَكَ كَانَ مِنْ أَهْلِ الْفَاءِ ؟

الحسرة على عدم فهم انعمون لقد هذه شهاده وعدم الاستجابة لها ،
والإحساس بأن الله بقدر هذه كله هو الحب الشديد الذي حملت به ، لأن
المعاصرين لا هموم مشغولون تفضيل الفرد أو حرير في الهجاء لا في النضال ،
ومن هنا جاءت هذه الجملة الساخرة :

والناس تسألني : الفرزدق أم جرير في الهجاء !
 و « الناس » ها هم « كل الناس » في « حدث كل الناس عث » فهم لم
 يستحيوا للدعوة بعد ، ويحاول « الفرزدق » و « جرير » مع « القصائد »
 حمزة ، و « القصائد » أي حب « كل يتحاربان مع » أشعاري « في :
 لا تسأليني أين أشعاري سيسحقني السؤال
 وتتحول السخرية من « الناس » إلى اتهام صريح لهم :
 هم حرقوا أشعارنا كيلا تبشر بالقتال
 واستأنسوا كلماتنا كي يعرضوها في احتفال
 ولذلك فليست هذه أشعاراً حقيقية ، ولا كلمات « للفتح » ومن ثم
 يتوجه إلى « الشهيدة » فيصرح باسمها لأول مرة :
 فاستفتحي أنت القصيدة يا (سناء) بالاشتعال

وقد جاءت « القصيدة » بالتعريف ، إشارة إلى أن هذه القصيدة هي
 القصيدة الحقيقية ولا قصيدة سواها ، وكل فتحت القصيدة باليب « للنار رائحة
 الرجوع ... هي كلمة الفتح التي تسري بها الشفة الكريمة » يطلب الفعل
 (استفتحي) من « سناء » أن تبدأ القصيدة الحقيقية بالاشتعال و « سناء »
 القصيدة قد تكون الشهيدة سناء غيدلي ، وقد تكون الشرف والارتفاع بالمعنى
 معوي ، فالشرف الحق أن تكون القصيدة استشهاداً واشتعالاً ، وبإزا ، وأن
 تكون القصيدة « حمزة » ، وبالأشهاد يبدأ حب الوطن الحق .

وتأخذ المقاطع بعد التصريح باسم « سناء » في رفرة حب جرير أسيان
 تمثل في حمل استهيامية تبدأ باسم الاستهيام « من » فتمثل بخسا عن « بطل »
 جديد يواصل مسيرة الحب ، حب « القصيدة » المشتعلة ، وعزف الجهاد طمناً
 للنار « والحب يقتلنا لنبعث من جديد » .

مِنْ أَوَّلِ الْحَبِ انْطَلَقْنَا مَنْ سَيَّلُغَ آخَرَهُ ؟
 مَنْ سَوْفَ يَزْرَعُ قُلَّةً فَوْقَ الْجَاهِ الضَّامِرَةِ ؟
 مَنْ بَعْدَ عَزْلِ ابْنِ الْوَلِيدِ أَتَى يَقُودُ عَسَاكِرَهُ ؟

ثم يتحول الخطاب إلى « ساء » « فلتُقبلي .. » وبعدها « فلتُرجعي .. »
 « بعدها » فلتُرجعي « وغدا المولى » وبعدها « فلتُمنلي صُدري .. »
 فلتُقبلي .. مَدَدُ عِيُونِكَ والحروف مَحَاصِرَةٌ

إن الحروف المحاصرة « هي مقابل الأشعار التي حرفت » ، والكلمات
 مستأنسة . والرؤية الواضحة هي المدد « مَدَدُ عِيُونِكَ » ونحن في شوق حبيس
 للعيون المطلقة التي تمتلئ هذه الرؤية في الليالي المغلقة وتؤكد « العيون »
 بتكرارها :

فَلتُرجعي ثاء انتظاري في الليالي المغلقة
 وذمي اشتياق يا حبيبة للعيون المطلقة
 نبضي تلاعيتك ديواننا وقلبي حقة

عز أن الوصول إليها لن يكون إلا بسلك الدرب نفسه ، وهو درب نوب
 والاستشهاد :

قَالُوا : تَرَاهَا وَإِقْنَا مِنْ خَلْفِ حَبْلِ الْمَشْنَقَةِ

ويجزم الخرون على كل شيء في المقطع التالي . وينقل الحروف ولا تستطيع
 الحركة داخل الكلام . ومن خلال الخرون الرواسي ترى تاريخنا الخجيد الذي تحول
 بن صدأ هتس على السيوف . وما علينا إلا أن نزيل هذا الصدا ونخلو السيوف مرة
 أخرى . ولن يكون ذلك إلا بأن نعمل كما فعلت « ساء » :

هذي جبال الحزن راسية على صدر الحروف
 فيها أرى تاريخنا هتسا على صدأ السيوف
 فدعوا لعتاة لحنها فليسوف تحترق الصفوف
 صلت هوى وثلت بمسجد حبها سور التزييف

وتعود القصيدة بعد هذه الوقفة الحزينة إلى التوجه إلى « ساء » بالخطاب
 وتقيم علاقة بين الخطابة وضمير المتكلمين ، إذ يتحد « المتكلم » مع « المصموم »
 أي أنه قام بالإبلاغ والتلقى المباشر ، وبعد أن كان هناك ثلاثة أصوات : المتكلم ،
 مخاطبة ، المصموم الذي يتكلم حيا ويغيب حيا آخر . أدمج هنا حاسبا فقط

وتقوم المقابلة هنا بين « ابن الركن الندي من الزمان » من جانب ، وبين « ابن الأيام احدة المغيبة ، التي يثير معاليها شق الدخان » من جانب آخر ، بين الحصب والصارة والحيوية والجدّة والطهارة ، والرؤية الغائمة والطاقة المهددة والسعال الكليل ، ولأن المقابلة حادة صارحة يأتي هذا البيت :

فلترحني وغد الهوى وحديث زهر الأقحوان
فأنا إذا انتحب الرصاص أضغ من ضحك الكمان

وتقوم المقابلة هنا أيضًا بين « انتحاب الرصاص » و « ضحك الكمان » لتؤكد المقابلة السابقة ، حيث يتبع الركن الندي من الزمان انتحاب الرصاص ، ولكن السعال وشق الدخان ينتج ضحك الكمان ، ولكنه صبح كالبكاء . وتؤدي هذه المقابلة الكاشفة إلى صحو ، ويؤق الحب ثمرته ، وتظهر الدعوة إلى التحول إلى تعذية - زهر الثار لتحقيق العودة إلى المدينة القديمة :

الثار زهر رافض شطيه فلتكن الروافد
أنا عائذ حبيتي ، واليتن والزيتون عائذ
لأشد لحم قضيتي من بين أسنان الجرائد
وماذن الأقصى ستضع وجهه نجمة المعابد

يعود الخطاب مرة أخرى إلى « الخطابية » عرفانا وشكرًا بعد وضوح الرؤية وبطل هذا الخطاب يرق ويترقق ويرقى حتى تتحول « الخطابية » شائعة إلى زاحات مسيلة للدموع ، وتقترب في الضمير بالمسجد الأقصى ، والجبال الرواسي الخوائد الشاة ، والأحدا الذين حاولوا الصعود وأحدهم السعي من أجله ، وتصفو حتى تصير زهرة تفس حروف الشعر الفعال بالعبير ، وتصبح غمامة تفس اخجير عن العارة وتغدها بماء الحياة ، وتغده حمامة تبني عشها بين السطور أمنا وسلاما ، وأخيرا تتحول في نهاية الخطاب إلى « كلمة » معشوقة محبوبة :

إني أحبك كلمة خرجت مع النفس الأخير

ومع تنوع مسار القصيدة لم تختف « الكلمة » ، بل كانت توحى دائما اختيار الخيال الدلالي ، ومن هنا حفلت الأبيات السابقة بالمفردات لآنة من هذا

الجمال « فالخروف محاصرة » و « تلا » و « ديوان » و « صدر الخروف »
 و « تلت سور التزيف » و « جذران الشيد » و « التراتيل الندية » و « صدَى
 لمسبك » و « المفردات » و « كتابة التاريخ » و « حديث زهر الأقحوان »
 و « أسان الجرائد » و تركز هذه كلها لتصبح في نهاية الأمر « كلمة » تساوي
 « المخاطبة » التي صوّرت المثال المنشود .

إني أحبك يا زجاجاتي المسيلة للدموع
 ذكرتني بالمسجد الأقصى وقد بكت الشموغ
 نبيلنا وسعال جدي حين يُجهدُه الطلوع
 فلتملئني صدري دخانا إنه علم الرجوع
 إني أحبك زهرة خضت حروفي بالغير
 وعمامة في الصيف تمسح عن عراقي المحير
 وحمامة بالجبر ثبني عشها بين السطور
 إني أحبك كلمة خرجت مع النفس الأخير

وإذا كان النفس الأخير قد خرج ، فقد خرجت معه « الكلمة » التي
 لا تموت ، وسوف تظل « غينا » المخاطبة هاديتين برؤيتهما الواضحة ، وسوف
 يرى « المتكلم » من خلالهما الكون كله ، وسوف يتحول ، إلى القيام بدورها
 فقد نجحت الكلمة - الفعل في التحويل والتغير ، فسوف يصير النبض
 رصاصا ، وكل دقة سيصوبها القلب إلى غايتها ، ووقع الرصاص يصير مثل وقع
 القيل ولن يصير بعد اليوم « حرف علة » بعد أن لخصت « المخاطبة - المثال » كل
 أفعال الجهاد :

عيناك أصل الكائنات فكل شيء فيه رقة
 من أوجه المدن الرخام إلى انحناءات الأرقعة
 حتى الذي جعل المسافة بيننا في الصدر طلقة
 نبضي رصاص والفؤاد غدا يصوت كل دقة

وَقَعَ الرِّصَاصَةُ فِي الْفُؤَادِ كَأَنَّهُ إِيقَاعٌ قُبْلَةً
مَرَّتْ عَلَى شَفَتِي فَحَسْتُ أَكْثَدَ بِالْمَوْتِ قَوْلُهُ
أَنَا حَامِلٌ عَيْنِيكَ بِوَصْلَةٍ وَنَحْمًا كُلَّ رَحْلَةٍ
لَحْصَتُ أَفْعَالُ الْجِهَادِ مِنْ تَرْبِيَةِ حُرُوفِ عِلَّةٍ

ويستمر المقطع الذي قبل الأخير في محافظته المكثفة المركزة ، ويؤكد دور
الكلمة الفعل ، التي تقاوم السكوت القاتل ، لأنه (السكوت) أو هي من
حيوات العكسوت ولا يستطيع حماية من يلود به :

عَيْنَاكَ تَرْيَاقٌ يِقَاوِمُ فِي الْحَشَا سَمَّ السَّكُوتِ
كُنُوا كَمَا قَرَأُوا ، وَأَكْتُبْ فِي هَوَاكَ كَمَا أُمُوتُ
كَمْ قُلْتُ لِلنَّاسِ احْرُجُوا فَالْمَوْتُ يَفْتَحُهُمُ الْبُيُوتُ
لَسْنَا أَنَا بَكْرٍ وَصَاحِبُهُ وَرَاءَ الْعَنْكَبُوتِ

فقد انتهى عهد المعجزات الخارقة عن طاقة الإنسان ، ونحن الآن في عصر
المعجزات البشرية التي يخلقها إلهام بالكفاح و « الكلمة » المجاهدة المشتعلة .
ويتوجه المقطع الأخير إلى « الغموض » مرة أخرى ، وتكتمل بهم الدورة ،
فقد بدأ المقطع الأول في القصيدة بالشهاد الجماعي الذي يحدد كلمة الفتح ،
وبدأت القصيدة كلها حول « كلمة » من كلمات الفتح ، « ها هي ذي تعود
بالخطبات إلى تحريك الغموض ليحسب كل منهم » كلمة « من كلمات الفتح
الفاعلة » ، ويريد هذا المقطع بيتاً عن بقية المقاطع ، وإذا كانت « كلمة الفتح »
تؤدي إلى الموت الجميل أو الشهادة ، وليست سقطة الشهداء موتاً ، فإن
« الصمت » يؤدي أيضاً إلى « الموت العصى » وشك بين موت وموت . ويبدأ
المقطع بحملة اسمية تقريرية تؤكد حقيقة ثابتة :

الصَّمْتُ أَوْسَعُ مَدْخَلٍ لِمَخَازِنِ الْمَوْتِ الْعَطِينِ

ثم يتوجه الخطاب عن طريق فعل لأمر « فتكلموا » الذي يتكرر مرتين :
فَتَكَلَّمُوا كَيْ تَفْسِلُوا أَنْفُسَكُمْ مِنْ ذَا الدَّرَنِ
قُتِلَ الْحُسَيْنُ لِكَلِمَةٍ وَبَدَّيْنَهَا قُتِلَ الْحَسَنُ

الكلمة هي الحياة ، وهي الموت الشريف ، وعدم الكلمة فناء وموت
ذليل ، والكلمة أصل الكون ، وفي البدء كانت الكلمة :
هَلْ كَانَ يُغْبَذُ رُكْمٌ لَوْ لَمْ يَفْلُ لِلْكَوْنِ كُنْ ؟

إن الوطن نفسه لا يُصْنَع إلا بكلمة فتكلموا كي تصغوا أوطانكم :
فتكلموا . كلمائكم سنكون - إن قيلت وطن

إن الشاعر هو الذي يصنع ما يسمى « اللغة الشعرية » لا من خلال
اختوى أو الأفكار ، بل من خلال بناء الكلمات ، وقد حفلت هذه القصيدة
بأنساق مختلفة من التراكيب التي أقامت علاقات جديدة مذهشة ، وبنت نفسها
على « الكلمة » وكوّنت من مجالئها شبكة دلالية وطلت تتدرج في تصاعد فني
حتى بنت منها في النهاية « وطناً » يتحرر بمقدار حرية الكلمة ، ويتقيّد بقيادها .

رؤية الحاضر في الماضي
(أصوات من تاريخ قديم)

يجوب بدء الكون والختام

ويلحق القادم بالذي مضى

في رحلة المعنى وفي قافلة الأيام

وهو يتجول بين هذا وذاك حاملاً مصباحه في يده نعثاً عن الخير والحق والجمال ، ومصباحه هو الكلمة المضيفة الكاشفة التي تتخطى سياج الزمن ومحدودية المكان .

وقد يقول ما يظن الآخرون أنهم يعرفونه ، ولكنه يقول بطريقة مختلفة تجعل الآخرين لا يكتفون بمجرد فهمه ووضعه في الذاكرة لينسود فيما بعد ، بل إنهم في القصيدة يجب أن يشعروا به وأن يواجهوه ويعيشوه ويروا أنفسهم فيه .

(١) نرى هذا البحث بمجلة البيان الكويتية العدد ١٨٩ يوليو ١٩٨١ •

و « أصوات من تاريخ قديم » عول - قصيدة للشاعر فاروق شوشة في ديوانه « العيون الخفيفة » ص ١٣.
١- محمد - مبعوث الزمان سنة ١٩٦٢ هـ - هذا المجلد هو : ١ - ٢ - ٣ - ٤ - ٥ - ٦ - ٧ - ٨ - ٩ - ١٠ - ١١ - ١٢ -
الأدب : بعد نكسة يونيو سنة ١٩٦٧ .

وقصيدة « أصوات من تاريخ قديم » للشاعر فاروق شوشة تحدثنا عن « سيف الدولة » و « أبي العلاء المعري » ، و « عنترة » العبيسي ، وكل منا يعرف القليل أو الكثير عن هؤلاء ، ولكن القصيدة تجعل كلا منا يفكر بعد قراءتها للمرة الأولى : هل هؤلاء من أعرف وأقرأ أخبارهم وأشعارهم ؟

والتأول الشعري بطبيعة الحال يجعل الإجابة عن هذا التساؤل أكثر تعقيداً وعمقاً من مجرد الإجابة بالنفي أو الإيجاب الساذجين . ولا يحتاج قارئ هذه القصيدة إلا إلى أن يصغي باهتمام وتعاطف شديدين إلى هذه الأصوات ، ويعاود استيضاحها حتى ثبين له عن ذات نفسها .

ولعل القراءة الثانية تكشف أن هذه الأصوات ليست في الحقيقة إلا صوتاً واحداً ، هو صوت الشاعر نفسه ، وهذا الصوت الواحد له رجعان من صوت أبي العلاء وعنترة ، والصوت يرجعه يرمي إلى إثارة وقد الهمة الخالي بمحاولة الرجوع إلى الصفاء والبقاء والكرامة والفروسية والشجاعة وعشق الحرية الذي يستلزم التضحية والذل والفاء ، وهذه الأمور كلها تجعل هذه القصيدة من قصائد التشير والرؤية على البعد .

لقد جمع فاروق شوشة هذه الأصوات في إطار واحد ، وحاول أن يرسم بها صورة مثلى للإنسان الذي ينشده في تلك الفترة الخالكة من تاريخ الأمة وكأنه يجمع أشلاءه ويحاول تركيبها ويبحث فيها الروح من جديد ، ويعتصر القرون والأجيال ليجعل من هذه العنصرة المركزة أصبغاً لريشته في البناء الشعري .

وليست هذه الأصوات من التاريخ القديم حقيقة ، بل هي جميعاً صوت لشاعر المعاصر يبكي عصره ويستنهض الأصوات الغابرة من خلال القرون ولتلاحق أنها أيضاً أصوات شعراء - ليحلط بأصواتهم صوته حتى يرتفع النداء ويقوى نغمة الصحو فيوقظ النيام ، ونغز الموتى فيحييهم ويبعد إليهم الدم في العروق :

فلعلّ الفارس يصحو ، ينهض من كبوته
يمسح صدى الأحزان
ويغسل عار الأشعار .

إن الشاعر دائماً يؤمن بأن الشعر بعيد ناء الإنسان والحياة من حوله ،
ولكن هذا مشروط بأن يكون ثمة متلق ذو روح مخفية تستجيب لداعية الحب
ويظهر فيها غرس الشعر . وعندما يكثر الشعراء في أمة ولا تكون هذه الأمة على
مستوى ما يدعو إليه الشعر من نقطة الوجدان وعمران النفوس وتحقيق الظهور
والنقاء والامتلاء بالحياة فإن الشعر حينئذ يصبح عاراً يجب أن يغسل ، ويتحول
الشاعر إلى دمية ساخنة في عين بلاده ، ومع هذا لا يكف عن المحاولة لأنه مدفوع
بموسيقى الحياة التي تعزف في داخله :

تدفعني موسيقى لم تعزفها أرض بلادي منذ سنين
وأناذي

من قاع الحزن أناذي

فأنا يا سيف الدولة دمع في عين بلادي .

يتألف بناء هذه القصيدة من ثلاثة أصوات ، الأول بعنوان « سيف
الدولة » وهو بمثابة نفيء الصحو العام ، ثم يتبعه صوتان آخران يمثلان نشيد الأُمّة
ونشيد الحسرة والضيق ، جعل الشاعر عنوان أحدهما « أبو العلاء » والثاني
« عترة » .

ولنحسب لا نلبث كثيراً عندما نستمع إلى الصوت الأول « سيف الدولة »
حتى نجدته يتحول بعد قليل إلى « سيف الدين » ولعل هذه إشارة إلى « صلاح
الدين » قائد العروبة الذي صار رمزاً لانتصارها :

وتحت لوائك يا سيف الدين

تثقلني باقات النصر وتحملني أعناق المنصورين .

ويتحول من سيف الدولة وسيف الدين إلى « سيوف العرب » :
ياسيف الدولة

كل سيوف العرب متصلص في الأغمد
تهمس في صدا الأقفال

وتبدأ القصيدة بدخول حلب الشهباء تحت لواء النصر ، وتحت لواء النصر تذوب كل الأحزان وتمحي ، ولا يكون للحراح ألم ، وفي عبار الفتح لا يرى غير باقات النصر وبيارقه وتلاحق الأحداث ، وتسقط الروابط اللغوية في القصيدة فنسمع - أو نكاد - لهاث الخيل في عدوها المظفر ، وتجتمع المتقابلات دون أن نحس هذا التعارض لتكشف عن نشوة الانتصار ، فلا يهم إن كان « طليقاً أو مأسوراً » أو « طعيناً أو منصوراً » ، وتصبح صدور الأعداء كلها صدراً واحداً ، ودروعهم كلها درعاً واحدة تُطعن بضربة واحدة ، وتتوالى الأفعال المضارعة في مفتتح القصيدة « أدخل .. أغزو .. أطنن أهتك ، أجمع ، أتقول » وتغتم بالفعل الأخير « أتقول » ليكون هذا التحول بداية التحول للواقع المر الأليم ، وتتحول جلبة المعارك المثيرة لغبار الفتح إلى أصوات خافتة مكتومة مثل الصلصة في الأغمد ، والهمس في صدا الأقفال ، والحمهمة في الأوتاد والصهيل في نوبات التذكير ، ولكن هذا كله يشير إلى بارقة الأمل فمادام في الداخل وجيب وحرمة فلا بد ستظهر يوماً لتعاود حركة التاريخ وترجع دورته .

أدخل حلب الشهباء طليقاً أو مأسوراً
أغزو

أطنن صدر الروم وأهتك درع الروم
وأجمع أسلاب الهلكى والمذعورين
أتقول في يوم النصر يبارق وفيالق
ونسوراً شماً وميامين

أخل حلب الشهباء طعيناً أو منصوراً
أدخل في ركبك يا سيف الدولة خلف غبار الفتح

وتحت لوائك يا سيف الدين
تثقلني باقات النصر وتحملني أعناق المنصورين
تدفعني موسيقى لم تعزفها أرض بلادي منذ سنين

إن هذا كله هروب من الواقع وارتداد إلى الماضي ونزوع إلى الأحلام ،
لقد استغرق الشاعر في معارك سيف الدولة المنتصرة وطعن وغزا وجمع سلب
الملكى والفارين وعندما دقت طبول النصر وعزفت موسيقاه ردته أصواته إلى
واقعه ونهته من حلمه إلى حاضره الذي يعيش حالة جزر ، كل شيء فيه يرتد إلى
الداخل ، فينادي - ومن غير الشاعر يفعل هذا ؟ - إنه ينادي المجد الغارب
ليكشف عن المفارقة المحزنة :

وأناذي

من قاع الحزن أناذي
فأنا يا سيف الدولة دمع في عين بلادي
يا سيف الدولة
كل سيوف العرب تصلصل في الأغمد
تهمس في صدى الأقفال
يا سيف الدولة

لقد انقطع التاريخ ، وتبدلت الحال ، ولم تتصل هذه الانتصارات ، فقد
ضيع أبناء سيف الدولة تاريخهم وباعوا ماضيهم في سوق الملكى في « يافا » .
لقد تحولت الخيول المنطلقة المثيرة لغبار الفتوح إلى خيول مقيدة في أوتادها تعلق
لجملها وتصل في نوبات التذكار ، (مارالت هناك حركة وصوت مكتوم في
الداخل ينادي) :

يا سيف الدولة

كل خيول العرب تمحّم في الأوتاد ، وتصل في نوبات التذكار
تحمّل تاريخًا مذعورًا

(فماضيا مهدد بالضياح والانقطاع والمزمنة)
فلعلّ الفارس يصحو ، ينهض من كبوته
يمسح صداً الأحزان
ويغسل عار الأشعار !

إن بناء هذه القصيدة يقوم أساساً على أسلوب التحول الخفي ، فكما
تحول « سيف الدولة » إلى سيوف العرب ، تحول خيول الفتح المنطلقة إلى
الخيول المقيدة في الأوتاد ثم إلى « خيول الفلك الدوار » التي تدوس بلا رحمة ،
و « الملكي » الذين جمع سيف الدولة أسلابهم ، يباع سيف الدولة نفسه في
سوقهم ، والبيارق التي رفعت في يوم النصر تضيع وتمزق ، والنسور الشّم
يداسون في قلب الطين ، والأشعار المجلوة تصدأ وتصفّر ، ومن كانوا فوق ظهور
الخيول يقعون تحت سناكبها :

يا سيف الدولة
أبناؤك - يا للعار -
في سوق الملكي باعوك
وعلى أسوارك في يافا - آه يا يافا - صلبوك
وعلى أرضك في عمان الثكلي داسوك
داسوا وجهك ، وجه رفاقك في حطين
ألقوا باسمك بلادي في قلب الطين

لقد سقط - إذن - سيف الدولة ورفاقه من فوق ظهور الخيل ، ودارت
عليه خيول الفلك الدوار التي لا تقف إلا مع الخيول المنطلقة الحرة أما الخيول
المقيدة التي فقدت حريتها فإنها تدور عليها ، إذن لقد :

سقطت خيلاء الفتح وضاعت رايات الشهداء
مزقاً تحت خيول الفلك الدوار
واصفرت أشعار كانت باسمك مجلوة
تهتز إباء وحمية

لو أن الذين فعلوا هذا بسيف الدولة غير أبنائه لكان هناك أمل سريع في أن ينهض بنوه بالتأثر له والحماية من أجله ، ولكن أبنائه هم الذين باعوه وضيعوا تاريخه ودفنوا أمجادهم فمن يغسل عار الأشعار إذن ؟ ومن يعيدها مجلوة بعد أن اصفرت صدأ وخزيا ومهانة وذلا ؟ ومن يرجع أبا الطيب إلى صدر مجلسه ليختال بأهازيج النصر ويرد سهام الموتورين بالكلمات العربية الغضبية ؟ من ؟ وقد صرنا جميعا أسرى الخوف والهزيمة ، وفارين من تبعات الكرامة ومطالب الحرية ، وانتشرت رايات الحداد وأعلام الحزن بحثا في الجذب عن أمل ونشدانا لخلص ، إنه في أعماقنا ويجب علينا من أجل استخراجه أن نخلو عنه الصدا والأحزان .

إن النصر والشعر وجهان لعملة واحدة ، فالذي يعيد النصر المسلوب هو في الوقت نفسه يغسل عار الأشعار ، وعندما كانت سرايا سيف الدولة تدك قلاع الروح وتتل عروشهم كانت تعود بوجه النصر ووجه الشعر معًا ، وعندما كان سيف الدولة مشرعًا كانت الأشعار مجلوة باسمه :

وأبو الطيب في صدر المجلس يختال بقافية عنقاء
وبقارع غربان الشعر وأنصاف المغمورين
ويرد سهام الموتورين بنار من كلمات
كلمات غضبية عربية

ولقد كانت القوة تسري في جميع أوصال الأمة : قوة السيف مؤيدة بقوة الكلمة وقوة الكلمة محمية بالسيف ، فإذا أغفى المادح فإن الخلق جميعًا يسهرون في الاختصام والاحتكام . إن قوة الكلمة الحرة تسري فتبعث الحياة ولا يكون ذلك إلا بالحوار الجريء والجدل الحر النزهي ، وإذا أغفى الممدوح - سيف الدولة - فلن تهاض قوته لأن سراياه منتشرة تدك القلاع والحصون :

المادح أغفى والممدوح
لكن الخلق جميعًا سهروا يختصمون ويحتكمون
وسراياك تدك قلاع الروم تدك عروش الروم
وتعود بوجه النصر ووجه الشعر

ويتهى هذا المقطع بالدعوة إلى استمرار البحث رغم حالة الحزن والسود ،
مشيراً إلى أن هذا البحث لم يهتد - بعد - إلى طريقه الصحيح إذ يبدأ بالفعل
« تدور » فهو إذن دوران وليس انطلاقاً ، وهذا الدوران ملفع بالقتامة والسود لم
تفتح له نافذة الضوء لأن الذي يدور هو العباءات السوداء ، إنه البحث عن
الوجه الذي لم يدنس بالحزبي والعار ، إنه البحث عن السلام والطمأنينة والأمان
الداخلي ، إنه البحث عن الأصالة التي تضرب بعروقتها في التاريخ البعيد والكرامة
التي تنشب بالأرض وبكل حبة رمل فيها :

وتدور عباءات سوداء
بحثا عن وجه عربي معبود
بحثا عن يوم عربي موعود
يحمل شمم العرب ويغرس في قلب الصحراء
أغصان سلام ومناثر
ميلاد فتوح وبشائر
وتدور عباءات سوداء

(وأرجو أن تلاحظ تكرار هذا البيت بالذات ، إنها مائزات الحركة
الداخلية المقيدة التي قد يتاح لها الانطلاق)

تنشب بعروق الغبراء
وبحبة رمل في صحراء

هل يصبح هذا الأمل حقيقة ؟ إن الأمل الخفي هذا يتراءى على البعد ،
ولكن « العباءات السوداء » مازالت تدور فتغطي على عيني الشاعر فيهتف في أمسى
ساخر :

والكل هباء !

في المقطع الثالث يلجأ الشاعر إلى المباشرة والتقريرية الساخرة ، ونحس أن
هذا ضرب من الحسرة اللاذعة والشعور بخيبة الأمل التي تدفع إلى الإلقاء بآخر

سهم بعد أن تطيش كل السهام وتغش في إصابة الهدف وهو هنا خربث
 الإحساس للحرع من هذه الهوة - ولكنه مرة أخرى يلجأ إلى عاطفة سيف
 الدولة « أتساءل يا سيف الدولة » ويكرر هذا التساؤل مرتين نثناً عن سهم
 مصيب ، ولكنا نلاحظ أنه ما يزال مؤمناً بأن ثمة أملاً حقيقياً ، وبأن الصوت الذي
 يناديه يرداد قوة ، وأن على الشاعر أن يستمع ، وأنه يحاول أن يوقفنا جميعاً
 للاستماع إليه ولو بالوحز الدامي ، وعليه أن يفتح في وقد الهمة الخافي حتى يتأجج
 ويشتعل فيحرق كل مظاهر العدم والسلبية والخرابة ويهدد الظلام المتكاثف الذي
 حجب كل نعمة ، وأما كل كلمة حرة ووأد كل فجر :

أتساءل يا سيف الدولة

هل ضاعت من أيديها كل مفاتيح الحكمة

فلسقطا في بحر النسيان

وأكلنا ثمر العدم الأسود

وضلنا الدرب فبحر نجوب صحارى التيه

تفادى ليلات الرعب وأوهام الخمورين

لكن لا لوح ولا كلمة

لا فجر يشق ولا نجمة

تصطدم الظلمة بالظلمة

ونظل حيارى مشدوهين

ويكرر التساؤل لسيف الدولة فبعد أن سأله عن « مفاتيح الحكمة » يسأله

عن « وقد الهمة » :

أتساءل يا سيف الدولة

هل فقدت نار جوانحنا وقد الهمة

نقرؤك الآن فلا نرتاع ولا نهتر

أولسنا موتى مقبورين ؟

والموتى هل يلمهم وغز !

ووسط هذه اللجة القائمة وحلقة الأحزان وليالي الرعب وحذب اليه
 ينادي الشاعر ، ويلقي بكلمته نحتاً عن محرج ، والشعراء هم الذين يتفنون حذار
 الصمت الثقيل ويشتعلون بأر الكلمات من أجل أن تصيء للحيارى النائية في
 ظلمات اليأس والهرطقة ، والشاعر - في هذه القصيدة - يعمل من الصوتين
 الآخرين سبيحاً للأمل المنشود ، أنه ينساءل مند قليل :

هل صاغت من أيديها كل مفاتيح الحكمة ؟

وهذا التساؤل يعنى عدم الاعتراف بضياء كل هذه المفاتيح ، إنها - أو
 بعضها على الأقل - ما تزال موحودة ، وعليها نحن أن نعيد الكشف عنها ، وذلك
 لا يتأتى إلا بالبحث البصير غير اليائس بين الظلمة التي اقتطعت النور وعانت فيها
 كل نجوم الهداية ، وقد يكون بينها ذلك الحيط الذي يهدى إلى ما نريد تماماً كما كان
 صوت « أنى العلاء » يسل في دائرة الأتون والظلال من حلال ليل معرفة العمان
 الخائم بعيد بطن بالحكمة ويمد للسماء عقلاً طليق النصح واري الرداد كل
 مفاتيح الحكمة لم تنصع إذن ، ولكن الذي صاغ ما هو البحث عنها ، وعليها أن
 نستعيد القدرة على البحث عن مفاتيح الحكمة التي تمتلأ على صفاء العصر
 وصفاء السيرة فنقلها إلى عالم الفاء والكرامة .

لذلك يتأتى الصوت الثاني في القصيدة رجعاً للتساؤل الأول (هل صاغت
 من أيديها كل مفاتيح الحكمة ؟) . إنها لم تسمع مطلقاً صوت سيف الدولة ،
 ولكنها سمعت صوت « أنى العلاء » ، ولابد أن يكون صوته هو صوت الحكمة
 والأمانة والرهث ، وهذا تآزر موسيقى القصيدة مع هذه الأصوات .

لقد كان الصوت الأول نشأة البغير العام فكان لاهنا سريع الدفع متلاحق
 الوقوع ولذلك جاءت صياغته الشعرية من نحر « انتذارك » الذي يشبه وقع الحيل
 « فاعلى ... » شعراؤها اعتنقة التي تساعد على الإحساس بسرعة الإيقاع ،
 وعندما احتلج الورق في قول الشاعر :

لما صرنا أسرى أو لآزرين

حاء هذا لاحتلاج الوري عفوها - وكأنه مقصود من الشاعر - إاد يبنى فيه أن تنصّر حركة لغاء لظوبلة في (فاري) وذلك يكشف عن الارتباك والانضطراب والفلح الذي يقع فيه العار من معارك القتال .

ورجع الصوت أكثر هدوءاً ، ولذلك حاء الصوت الثاني : أبو العلاء . - وهو رجع للنساء الذي أشرت إليه - من بحر الرحر (مستفعل) وهي فعيلة تساعد بكثرة ما يقع فيها من تعبيرات على تصوير شيخ المعرة الضرب ، وهو ها رمز الحكمة الصالة ومخادرة الآلام والصماء والكرامة المفقودة التي شتدها حيماء وسط الظلام المشكائف وما يكتنفه من توقع العثرات .

وقل أن يسمعا الشاعر صوت أبي العلاء مهد لذلك بمقطع حاء المعجم اللعوي المستخدم فيه مصوراً خالة أبي العلاء متآزراً مع الإيقاع الموسيقي ، ولذلك حد من هذا المعجم : الليل ، جاثم ، عبيد ، تلاصق الألوان ، حائط ، صفيق ، الحال ، الغلاظ ، الصلال ، الموثقين ، صلالة ، القبود ، لكي تعطي إحساساً بافتتاحية حزمة ثقيلة :

الليل في معرة العمان جاثم عبيد
تلاصقت ألواحه كحائط صفيق
واحد من حباله الغلاظ وجه فانك جسور
ينسل في دائرة الألوان والظلال
بخشا عن الجبايع والعبيد
والموثقين في صلالة القبود

من هو صاحب هذا الوجه العاتك الجسور ؟ إنه الخلم الذي يتراءى لأولئك الجبايع الموثقين كما تتراءى الحبالات في عقول العميان الذين لا يصرون طريقهم ، ولكن هذا العاتك المحصور - رغم حسارته وفتكه - لم يتخلص بعد من قيوده ولم يطنق من إيساره ، لأنه كما رأينا تمتد من حبال الليل الغلاظ فهو موثوق به . إذ هذا الخلم لن يستطيع الفكك ما لم يحقق صفاء النفس ، وما لم

بعض الكون في داخله ، إن شبح المعرفة يرقه ولكنه يبتلق نحياله إلى السماء ،
مهو حر طليق ، لأنه حقق نفاذ روحه وسريته برغم أنه مثقل بقبود ضرارته .

وأنت في ذهولك الكوني مثقل شره

ترود بالخيال عالم الصراع والأضداد

تمد للمساء

عقلاً طليق الملح وارى الزناد

يقدح باللهيب والشرو

نشيماً في دورة الزمان والفلك

حقيقة الأحياء والموتى وجوهر الصفات والأشياء

مفتحاً على صفاء النفس والسريرة

محدثاً مردداً

وها محسب بطلق صوت شبح المعرفة (ولا أريد أن أعري اسم قرينه
المعرفة ، من الدلالة ، إذ لم تعد في القصيدة مجرد اسم قرينة ، بل هي معادل
رمزي للحياة المعاصرة التي يتحدث عنها الشاعر) ويتوجه كلام حكيم المعرفة إليها
نحن - نعم - ن تطوروا في داخلكم ونعموا الطر فسوف تعدون ما نبحثون عنه ،
إن ما نبحثون عنه هو ه أنتم ه ولن نعدوا أنفسكم إلا إذا نخررتم من الشك والخوف
والقلقة والخوف من الأوهام ، فبست الحياة حرناً دائماً ولا سعادة دائمة فيها
دورات متوالية ودورها تشمل كل شيء فيها -

الكون يا صحاب في قلوبنا بضئ

حين قيل للرحيل زهرة العيون

فبصرون ، بالهول ما متبصرون

ولشرق الجوامع الذهبية

بكل سر كامن في قاعها يطوف

غاربة من الشكوك والظنون

نقية من الهوان أو مذلة السؤال

طليقة من ربة الخوف ومن أسر المتاع
تساقط الأوهام والخوف

ويصبح الموت صدى وتصبح الحياة حزمة من الظلال
الكون يا صحاب ليس ضحكة وليس دمة
لكه رحي تدور تطحن المشيم والرماد
والبادخ المتد من شواخ الجبال

إن من يدرك سر الحياة ويقع على الغاية من وجوده فيها هو ذلك الذي
يكون لبة في بساتنها وعمراتها ويملو على الأحرار ويتخلص من الرعائب التي تدله
ويحمل على إسعاد الآخرين والقضاء من أحلامهم . ويسمر صوت الحكيم .

بورك من يظل فوق ظهرها حبة رمل أو حصاة
تعوق ثقل الرق والفجعة

ووطاة الإذلال بالرغيف
لا نقطة الزيت التي تمنحها اكتمال دورة الحصاد

يا من يدلني على المسافر الحضيف

تحررت عيناه من رغائب البشر

وانطلقت عيناه من إसार الأرض والتراب

بضوء للإنسان حيث كان شجرة

لقد أعرض عما الأمل ، شبح المعرفة ، حين رأى في وجوها أمارات
اليأس ، فآثر العمى حتى لا يرى هذه الوجوه ليائسة ، إن « الأمل » لا يشرق
فجأة لمن لا يبحث عنه ، إنه يحتاج إلى صبر ومعاناة وعمل حاد متعائل :

يا شيخنا .. يا شيخنا الضمير

ماذا رأيت من وجوها فاخترت راحة البصر

وبقطة البصرة

إن بقطة البصرة هنا تعني كمون بدور الانطلاق في داخلها ومرادها
موسم ولا تحتاج إلا إلى معاودة الكشف عنها وإساتها من حديد .

ماذا سمعت من حديثنا العجوز فاعترلت
 منقلباً صحيفة الزمان عن أثر
 قرأت فاكثفت أم علمت فاسترحت
 لكن قلبك الكبير دائماً على سفر
 يحوب هذه الكون والختام
 ويلحق القادم بالذي مضى
 في رحلة المعنى وفي قافلة الأيام

ويترك التساؤل المريب مرة أخرى في نهاية هذا المقطع كما تكرر في نهاية
 الصوت الأول :

يا شيخنا .. يا شيخنا الضمير
 هل آن للإنسان أن يطاول السماء
 بنض قلبه الصغير حين تومض العينان بالأحلام
 بقبضة لم تصنع للمسة السلام
 لكنها تعوض في ذبائح الدمار والحطام
 هل آن للإنسان أن يجاوز الآلام
 مهاجراً من عامل الملل والسامة
 إلى صفاء المحبين
 وعالم النقاء والكرامة !

.. الأمل في الخلاص والبهوض من هذه الكوة يتردد في القصيدة كلها
 متحداً مسارات محملة طاهرة حبا وحبّة حيا آخر ، وحتى عندما يجعل الشاعر
 دمره ، ضربه ، فإنه لم يخرمه بعمّة البصرة ، وعندما يجعله بطلاً مجداً قد سكن
 صوته الملح معرّداً ناتهاً في ساحة العراء حمل الناق من شعاعاً باحثاً في
 « الصحراء » عن « أمل » . ولقد جاء الصوت الثالث في القصيدة رجحاً
 للتساؤل الثاني في الصوت الأول « يا سيف الدولة هل صدقت نار حوائجنا وقد
 افئمة » والتساؤل في آخر الصوت الثاني « يا شيخنا الضمير .. هل آن للإنسان أن

بفناؤك السماء . بعض فسه الصعير حين تومض العين بالأحلام ، فقد كان هذا
 محققاً عند الظل عترة ، لأن وقد ألهمه الغفود هو العشق المتفاني للحرية
 والاستعداد للنداء عنها بشجاعة وهروبية قد تؤدي إلى الأذراع بالموت وتسريل
 بالدم ، وقد كانت هذه جميعاً موحودة ولكها عانت في ظلام الخوف وأمس
 لبأس ، لقد سقطت عترة معرّداً ونائها ولم يبق منه إلاه عيان تومض بالآحلام ،
 نحتال عن عيبين آخرين تكتمل هما الدورة :

مفرّداً وقائماً

مفرّداً في ساحة العراء هكذا يجدل البطل
 ويسكن الصوت الملح غير نحمتين مقتلين
 تيران غور ظلمة الصحراء
 تبحثن عن ومض مقتلين آخرين ، عن أمل

إن الظل هو الذي أسقط نفسه بسيفه ، وهو القادر أيضاً على أن يعيد
 نفسه المقدرة المسلوكة والحرية الضائعة :

ويسقط البطل

مضرباً بسيفه

مجنّداً على وسادة الأجل

صريع لعبة الحياة والردى

إن هذا الصوت محدوح لأنه بعض أنه من أجله عليه - حرته ، فقي ،
 ولكنه قد سقط مضرباً بسيفه هو ، وسيفه الذي قتل به نفسه هو الخوف
 والإحساس بالذل والقيود التي فرضها على نفسه ، فهو محدوح عن نفسه إذ
 يقول :

فداء وجه عبلتي بيون كل شيء
 فداء ثغرها الباسم أستدير للتحرف
 مقبلاً معانقاً

لقد بدأ بصحو من عموته ، ونجس أنه صار :
مطلقاً من ذلة العيش ومن رق السواد في الحين
منتصراً على القضاء والمدى
لكه مع هذا ما يزال :
منفرداً وثاتها

ولابد أن يتخلص من قيوده ، من مبعه المرتد إلى صدره من خوفه ودله
وهزيمته ويدفن هذا كله في الرمال :

يسقط سيفك العظيم في دوامة الرمال
محملقاً في العالم الذي يفتت الرجال
مسرحشاً وشاتها

إن الحرية إحساس في دنحل الإنسان بولده ، ونجبا من أحله ، ومن أحنه
بموت ، وعليه تقوم حياته كلها ، ويهدر الصوت

يا عمل يا حريتي
يا أملاً رف ودار واستدار في حقوق مهجتي
هددته طفلاً على مدارح الثرى
وحين شب شبت الحياة في عروق صبوتي
مفتحاً على رغائب الحياة وانطلاق زهوة النيم الشجاع
يصنع باليدن عالماً ثما ترعرعا
كسرت قيدي عندما صرنا معا
ثما ثما وأنها
حطمت رقي عندما صرنا معا
نحوض في عجاجة الميدان نلطم الأقران
باسمك الليل باحتواء مهجتي عليك
بارتسام وجهك المور الوضيء في سريري
وأنت في تمنحتني نعمة الجاه

وها ينزع الهدير مداه ويندفع في افعال متوالت حتى ليؤثر ذلك على إيقاع
 الشعر فتحتلج بعض المعجلات تخاوفا مع هذه الحالة العامة فالبيت الذي بدأ به
 (عوص في عجاحة الميدان بلطم الأقران ...) يستمر هديره حتى يصل إلى
 ثلاث عشرة تمعيلة ، ولكن المعيلة الرابعة منه تضطرب ، وكأن هذا - أيضاً -
 مقصود من الشاعر بعية تصوير الموقف بكل حلحاته ، وكأنه أراد أن يقول إنه
 عندما ذكر محبوسه احتل توازنه في صراع بين ذكر الحبة وملاطمة الأقران ،
 وما يزال الهدير متلاحقاً :

مخاطراً وسط الردى أقاتل

تلقين في صحراء عمري واحة الأمان والسلام
 تباركين في خطاي وقعة الصمود والإصرار والتحدى
 وعفوان ثورة العبيد حين يحلم العبد بالحياة
 ويسقطون دولة القبود والسلاسل
 يدعون ويك عتر المقدام كن لنا
 لعلة النى لميس للعرب
 لكل مظلوم مظارد
 يفتاته الجمام والغلام

وبعد هذا الهدير المتلاحق بها الصوت ، ويأحيى علة الحربة بصائية
 عدة أسبابة وكأنه بشيد الهابة المؤتة بعد أن صحا من كوته ، ولكنه في الوقت
 نفسه مليء بالسعادة والرضا ، وهو يذكرنا بشيد انثم الذي كان يشده سقراط
 قل أن يتجرع السم :

من أجلهم من أجل عينيك الجميلتين
 لبت ثوب الموت وادرعته مسربلا بالدم
 هصرت عيدان الغضب
 أنست غيلان الغلاة والباع العارية
 وأنت حيث كنت غابتي ورايتي

تددين قسوة الوحشة والظلام وتكشفين الجوهر الخبيء في قامة الأيام

نم تنهى القصيدة كلها بهذا التعليق الختامي الذي تتردد في فاعيته كلمة واحدة هي الفعل « غاب » ويكشف الشاعر عن حقيقة عنزة الفارس العاشق الإنسان الذي يقصده ، والذي يعزول إعادته من حديد :

عنزة الفارس كان ها ها وغاب
عنزة العاشق عاش ها ها وغاب
عنزة الإنسان كان واحداً منكم وغاب

ولعل اختيار الفعل « غاب » استمرار للأمل الخفي المتأري في روح القصيدة كلها رغم ما يبدو فيها من حسرة بالغة ومرارة مرصعة ، فقد يعود هذا انفارس العاشق لإنسان من عيابه عن ضيق لمحت عن ذاتنا العائنة داخل أنفسنا .

لست أدري هل كشفت الأيام بعد ذلك عن سوية الشاعر ؟ أو أنه يرمي إلى أحد من ذلك ؟ لعل قراءة أخرى للقصيدة تعطيني أكثر مما قدمت .

الفصل الرابع

دواوين معاصرة

الملح الأول العيون المحترقة

قصائد ديوان « العيون المحترقة » للشاعر فاروق شوشة تعطف قارئها في قوة ولطف إلى قضيتين في تناول الشعري . القضية الأولى هي دور الشاعر في الحياة ، والقضية الثانية هي وسيلته الفنية في تحقيق غايته التي يتبعها من وجوده بصفته شاعراً .

أما عن القضية الأولى ، فإن قصائد ديوان « العيون المحترقة » تؤكد في شذوية شعرية أن الشاعر هو عراف قومه ، وهو عيهم الصافية الحادة التي ترى لهم المستقبل ، وهو حادهم إلى تعبير واقعهم وتعميل حياتهم ، فهو يطلّسهم من الواقع الذي يعيشه بينهم بطريقة تختلف عنهم في رحلة فيه علقه إلى عوالم أحمل وأفضل ، ووسيلته في ذلك تعميق النظر في مرآة ذاته الفنية التي تعكس رؤى الأشياء من حوله ، وإضواء العاصر التي تقصصها عليها . وقد يملن عضه أحياناً على من حوله ويرفضهم ، ولكهم ، في الوقت نفسه ، لؤلؤة قلبه يعيشون في رحابة نفسه وحسوبة وحداه ، وبشكل هذا صراعاً مريراً وحداً درامياً يدفعه دتماً إلى تقديم رؤيته المعدلة والمكملة والمحملة من خلال معماره الفني بهدف مهم للحياة أفضل ، وتعاطف معها أشمل .

إن المجتمع الإنساني لم يصدر قراراً رسمياً بتكليفه بهذه المهمة المحمّلة الشاقة ، ولكن الشاعر هو الذي يتدب نفسه لهذه المواجهة مدفوعاً بتفطير الإنسانية العالي في نفسه ، وتعاطفه الحميم مع قضايا المصير الإنساني ، وحه الأبدى للحياة والكون ، وشفافيته ومقاد بصيرته الساعين من إدراك التفكير في البحث عن الحقيقة ، وهذا كله يحمّعه مشروعية التحدث باسم المجتمع الإنساني

(٥) نشر هذا البحث بمجلة الشعر لعدد ١١ يوليو ١٩٧٨ « العيون المحترقة » نشرت طبعه الثانية عام ١٩٧٨

(مكتبة مدبولي - القاهرة)

وَمَعَ قَارِيَةِ - أَيْضًا - مشروعية رؤية أنفسهم في شعره ، فقد يحدثنا الشاعر عن
 غريته الدتية ، ولكن ذاته هذه تنبع لتشمل الكون كله . إن قدرة الشاعر على
 الانفراد بهذه الرؤية الخاصة التي تكشف له مالا يراه الآخرون من حوله هي
 معث إحساسه بالفرن والعربة والوحشة ، ولذلك يعيش في رحلة دائمة وتطل
 معه أندا مشورة الفنون ، قد يظلم ويغوى ويهرى ولكنه لا يكف ، فراه
 الحقيقي في رحلته هو الحب والصدق والخير والجمال والتطلع المستمر إلى الحقيقة
 والبحث عن بثق معه طفلة الليل الموحش ، ويظل دائما :

يتلمس في وجه الموت طريقا نحو الغد
 ويغنى رغم الآلام .

وهو نفسه ، الفانح ، الذي يمر كل العوائق والسدود حتى سور الصين
 من أجل أن :

يلطم وجه الظلمات لبشرق وجه الإنسان
 ويحاطب مع الأرض بأجراس الملاء الأعلى
 ويبر الأضنام الوسنى في أعماق القلب المذعور

إن الشاعر متوحد في رؤيته ، ولكن عشقه للكون لا يحد ، وهو معزل ،
 إنه خوف حل أحرد في الصحراء المنفرة . ومع ذلك يهادي الناس الأصحاب ،
 الأحباب الفقراء من الحب :

وأرى الأشياء بعين تجهل معنى الذل
 وأدوق الكون بوجد العاشق يلثم وجه المعشوق
 وأنادي من فوق الجبل الأجرد في الصحراء
 أدعوك يا أصحاب ويا أحباب ويا فقراء
 من يتقب ظلمة هذا الليل ! (ص ١٥)

إن الواقع حوله مرير ملي ، بالكذب والريف والرياء ، وهو يدافع هذا الواقع
 الأليم ، ويحشى أن يقع فيما يقع فيه الناس من حوله ، يريد أن يظل فوق الجبل ،

ولا يريد أن تخفق أنفاسه في صمت القبور . الناس حوله موتى لأنهم لم يذوقوا الحب ولم يعرفوا معنى الحياة الحقيقي ، هؤلاء الموتى يثيرون سحرته وإشفاقه في وقت معا ، فهو يتلهى بهم في الوقت الذي يكفهم فيه ويستر عورتهم ويصلي عليهم ، وهذا هو الصراع الدائم وهو مصدر المأساة وسرها المتجدد :

أوشك أن أسقط حيث يضع الناس وحيث يموت الناس
حيث تغيب الأصوات وينداح ضجيج الموت وتختنق الأنفاس
في صمت القبر
وأنا أتلهى بالموتى
مازلت أكفهم
أتلهى بالصلوات (ص: ١١)

وهنا لا يجد الشاعر إلا وسيلته الوحيدة الخاصة وهي الكلمة المتوهجة يشعلها من أجل البحث عن « قيمة الإنسان ، وكرامة الإنسان ، وحرية الإنسان » ولكن هذه الكلمة تضيق سدى ، فتضاعف إحساسه بالمأساة أنه « سيزيف » يدفع صخرته ، ولا يفتأ يحاول :

عبثاً أرفع رأسي من قاع البئر
بحثاً عن وهج الكلمات
وهج الكلمات البكر (ص: ١١، ١٢)

إن الكلمة البكر غير المستهلكة التي لم تفقد معناها بلوك الألسنة لها - وهي أمل الشاعر في التغيير ، لأنه بها يبدأ أول حرف في سفر التكوين الجديد ، وهي سلاحه الفرد في معركته من أجل التغيير المنشود ، لأنها قدره الذي لا يجد منه فكاكاً - إن الكلمة قد ترند إليه باهتة الصدى مخنوقة الرنين لم تجد من يسمعها أو يستجيب لها وسط ضجيج الخداع والزيف ، وهنا يصل الشاعر إلى ذروة مأساته التي تتحول إلى سخرية جارفة قد تهزأ بالكلمة نفسها :

كلماتي

يا صحراء قاحلة الجذب ، عقيما

يا قدراً أحمل حديه المفلولين
 جريئاً أو رعيئاً
 وحدي أرقب هذي الأفلاك الأرضية
 وأتابع دورتها المنومة
 فليسقط قائل هذا البيت
 وليحيا منشد هذا الحفل
 ولتشدق هذا الأجوف مادام يحيد السير على الجبل
 ويرص الألفاظ المنغومة-
 وليحيا سيرك الكلمات (ص: ١٤)

وترتد الحسرة سهاماً قاتلة إلى قلب الشاعر ، ويستشعر خيبة الأمل
 والإحباط ، فقد طاشت سهامه ، وكبا به جواده في مجال السباق الذي يفوز فيه
 دائماً من يجيدون المشي على الجبال ، ويرصون الألفاظ الجوف الرنانة ويجعلونها
 مهرجة في سيرك الكلمات ، أما كلماته هو المضرجة بدم قلبه النازف ، فقد
 جاءت في غير زمانها ، ولم تجد ، في الحقيقة ، من يستحقها :

لكنني ، وأسفاه ، في زمانكم أتيت
 طاشت سهامي ،
 ما هتكت إذ رميت
 كبا جوادي ،
 ما سقت إذ عدوت
 نبا ييالي ،
 ما أصبت إذ نطقت (ص: ١٨، ١٧)

إن هذه ، مع كل الحسرة ، شهادة على العصر الموهل في الغرابة الذي
 يرفض أهله الصدق والصراحة ، ولا يقبلون إلا الكذب العاهر والزيف الشائئ ،
 مما يصيب الشاعر المهموم والإنسان المكترث بقضايا مجتمعه بخيبة أمل قد تدفعه إلى
 مراجعة النفس ، مع وضوح الرؤية لديه وإدراكه الواعي أنه هو المجنون الوحيد
 الذي لم يشرب من الماء الآسن الذي شربوا منه جميعاً ، لكن قدره أن يظل غريباً

في العالم الكئيب والزمن الغريب منخلعًا عن الكون ، ويجتر أحزانه ساخرًا من الآخرين عندما يقول لهم :

اشتقت يا أصحاب أن أكون واحدًا من الذين يملكون

حظ يومهم من المرح .

وحظ ليلهم من الشطارة

العابرين كل ساحة ومعترك

الناهشين كل حرمة وعرض

المالئين العين في جسارة

من كل زهرة تصبها الحياة في عروق الطيبين الوداعين . (ص : ٢٠)

إن أمثال هؤلاء الذين لا يسمحون لهموم الحياة أن تتسلل إلى قلوبهم ولا لقضايا المصير أن تحتل تفكيرهم لأنهم يعبرون كل ساحة ومعترك ولأنهم مشغولون باللذائذ المختلصة المحرمة ، هؤلاء عبء على الحياة ولا يقدمون شيئًا من أجل بنائها ، بل يفسدون الحياة على الشرفاء ويملكون عليهم السبيل فيدفعونهم إلى معاودة النظر في القيم العالية ، غير أن معاودة النظر هذه ليست - في الواقع - إلا سخرية لازعة من أولئك الذين يظنون - عن جهل - أنهم يملكون الدنيا وهم في حقيقة الأمر فقراء . إن حياة الصدق والظهارة والحب والحزن الجليل النبيل هي الحياة الحقيقية ، ولذلك سرعان ما يهتف الشاعر في احتجاج على كل المظاهر الزائفة :

ردوا على ثوبي المهترى القديم

ردوا على بعض وجهي القديم

وحظي المرتعش السقيم

وحزلي العقيم

فليس لي في أرضكم سقيفة أو بيت

سقطت في برائن الكآبة

والزمن الموغل في الغرابة (ص : ٢١)

هذا قدره ، وهو به راض قانع عن بصيرة ووعي وإدراك وليس عن طيش
أو غرارة ، ويرى الخلاص في الحب :

ففعالوا نعب هذا العالم باسم الحب
مادما نملك أن نتلاقى في كلمات (ص ١١٩)

وفي العودة للبراءة وفطرة الإنسان الأولى التي تعني كرامته وحرية وأمنه
وقيمته ، وفي المعرفة التي تدفع إلى السمو والتواصل والتواد :

هل آن أن نعود للبراءة ؟

لفطرة الإنسان حين يملك الإنسان

بقبض كفيه الضئيلتين زهرة الحياة . (ص ٢٥)

ومرة أخرى يتساءل في مرارة مقطرة ، وحزن على الشحاعة المفقودة في
عالم الحزن والجهل والضعف وانكماش العقل وانحسار الرؤية :

هل آن أن نعود للجراءة

لفطرة الإنسان حين يؤمن الإنسان ..

بقدرة الغريق أن يلاطم الموج وأن يجاوز الردى

بحثا عن النجاة

هل آن أن نعود للقراءة

لفطرة الإنسان حين يعرف الإنسان !

حقيقة الذى مضى... وجوده الخبيء في بقية الزمان (ص ٢٥، ٢٦)

أما هو ، فقد أسرح خيله واتبع للعراء ، للتجرد من الضعف والكذب بحثا
عن مدينته الفاصلة التي تعلم بها وتعيش في وحدانه مخلصا من كل عذاب ، إنها
مدينة لا فضول فيها ، إنها في الحزائر البعيدة المقطعة الأسباب بهذا الواقع الشائه
البيغض :

أبحث عن مدينة أخرى وعن سماء

نقية بلا فضول

فلا تقولوا طائش غريب أسرجت خيلي واتجهت للعراء

هلم يا رحيل (ص: ٢٢)

وليست خيله المرسجة إلا كلماته التي يركب منها في رحلته للنقاء
والطهارة والخلود في مدينته التي يبحث عنها ، وسوف يظل في بحثه حتى يسقط
جبل الوهم الذي يعجب الرؤية المضيق عن عالمنا ، ويسقط الخوف والضعف ،
وليس الطريق إلى مدينة الخلاص سهلاً ميسوراً ، لأننا سنظل ندور في حلقات
محكمة الاظلام يعلو جدرانها الصدا والعفن :

فنظل ندور

ونظل ندور (ص: ٢٤، ٢٥)

(وأرجو أن تلاحظ معي هنا التكرار والفعل الدال على الاستمرار وهو في
صيغة المضارع ، وكذلك الفعل « ندور » وهو أيضاً بصيغة المضارع)

يقذفنا الديجور إلى الديجور

في تيه الأصوات الصدئة (ص: ٢٥)

لقد تعب من الرحلة ، وأكدته قسوة زيف الأوهام ولغو الزمن الكاذب ،
ولكنه - مع هذا - ماض إلى هذه المدينة ، مدينة الشعراء التي يعدد ملامحها في
المقطع الذي عنوانه « وجه مدينتنا » في قصيدة « تنويعات على لحن أساسي » :

أعرف أن خطاي تسابقني في الدرب إليك

أعرف أن يدي تشيران

وأن هواي الكامن يتوالب في عيني وفي شفتي

بخنا عن لحظة ضوء منشوده

أعرف أنك في خاتمة الساعات ملاذ المتعب والمكدود

من زحمة هذي الأيام ،

وقسوة زيف الأوهام ،

ولغو الزمن الكاذب .

أعرف أنك أنت أمان المغرب المهدود

بأوي في جوف الليل إليك . (ص: ٥١، ٥٢)

لقد حاول أن يصل إليها في الضوء ، فأفنى عمره بحثاً عن من يثقب معه ظلمة الليل ، فلم يجد ، وأخيراً يأوى إلى مدينته في جوف الليل الذي يثقب ظلمته بعينه المحترقتين تطلعاً وشوقاً ، لتنتهي الرحلة الشاقة المجهدة وتختق اللحظات ولا يبقى إلا وجه كلماته ، عيونه المحترقة شعلاً مضيئة للسايرين على دربه :

ماذا يبقى من هذي اللحظات المختقة

إلا وهج دام

يبقى في عيني المحترقة ! (ص: ٦٥)

• • •

وأما القضية الثانية ، وهي الوسائل الفنية في ديوان « العيون المحترقة » ، فإن الشاعر فاروق شوشة أحد القلائل الذين يجيدون التصرف ببراعة في أدوات فهم والعمل على تجديدها وإثرائها بخصوبة عطاياهم . والمعجم الشعري الذي يستخدمه فاروق شوشة معجم متميز لأنه يختار كلمته بعناية فائقة تكشف عن إحساس مدرب ، وذوق خبير ، وتوجهه في تركيب صوره تجاربه الغنية ، وهو قادر على أن يجعل من كلمته في وقت الخطر « طلقة بعجم الثار والعار » وأن يجعل منها أيضاً « نداء سلام » وداعية حب .

واستخدام الرموز في قصائد هذا الديوان يستوقف القارئ ، ويستمله في قراءتها ، ويلفت حاسة الفن فيه بصورة المتعددة التي من بينها أن فاروق شوشة يسقط رؤيته على العصر والأشياء من خلال شخصيات عالمية وتراثية وأسطورية ، بعد أن يصبغها - بالطبع - بصبغته الشعرية والرمزية الخاصة ويعطيها المدلول الذي يخلعه عليها مستغلاً في ذلك ما تنشره هذه الشخصيات من ظلال في ذهن المتلقي يحولها فاروق شوشة بلطف بالغ إلى ما يريد فتصبح رموزاً بسيطة مركبة وسهلة معقدة في الوقت نفسه .

فنحن نراه - مثلاً - في قصيدة « باسم الكلمة » يستخدم هذه الأعلام « سندباد » ، « عمورية » ، المعتصم ، أبو تمام حطين ، صلاح الدين وكل منها له دلالاته الأسطورية أو التاريخية المعروفة ، ونجد أن فاروق يجعل من بعض هذه

الأعلام رموزًا لتبدل القيم العظيمة في عصرنا ، فسندباد ليس هو سندباد المعروف ، ولكنه سندبادنا نحن ، سندباد الحزين المهين الذي يعمل وزر عصره وقد سدت في وجهه التخوم الرحبة ولم تعد له تلك المهابة القديمة والقدرة على الترحال ، إنه كل واحد منا أنت وأنا . و « صلاح الدين » ذلك البطل القومي التاريخي ليس إلا متعبًا جلس يستريح تحت كرمه وحوله صبية ينسجن من صفائر الحنين دثارًا للغائبين عن ديارهم ، و « حطين » بكل ظلالها التاريخية مكان - فحسب - لانتحار الفارس ، و « عمورية » مسرح للأحزان اليليفة التي تفرس الألسنة ، ولا تجد « معتصمًا » جديدًا يخلصها من أحزانها ، لأن « أبا تمام » الذي يستخدمه الشاعر رمزًا للكلمة الحرة الجريفة التي من شأنها أن تغلق المعتصم المأمول غير موجود :

اليوم لا منطق لا كلام
تكلمت أحزان « عمورية »
وجرحها المورغل في الأيام
إن لم يكن في ساحها « معتصم » جديد
هل فيكمو أنتم « أبو تمام » .

وقد يساعد على فهم هذه الرموز بدلالاتها الشعرية في القصيدة ذلك التساؤل المثقل بالمرارة « أهكذا مصائر الأيام ؟ » لا شك أن المخرج من هذه البركة ، بركة الأحزان الآسنة هو ظهور « أبي تمام » جديد .

وفي قصيدة « أصوات من تاريخ قديم » يستخدم الشاعر « سيف الدولة » رمزًا للقوة الغاربة ، فقد باعه أبناؤه في سوق الملوكي ، وداسوا وجهه منتشين بالكلمات المقعقة :

أتساءل يا سيف الدولة
هل فقدت نار جوانحنا وقد الهمه
نقرؤك الآن فلا نرتاع ولا نهتز
أو لسنا موتى مقبورين

والموتى هل يدميهم وخز ؟ (ص : ١٢٦)

وكذلك يستخدم فاروق شوشة في القصيدة نفسها « أبا العلاء » شيخ
المعرة الضرب رهن الحبسين رمزاً لجائزة الآلام وهجرة الواقع الكريه إلى عوالم
النبيل والكرامة والصفاء :

هل آن للإنسان أن يجاوز الآلام

مهاجراً من عالم المالل والسامة

إلى صفاء المحبين

وعالم النقاء والكرامة (ص : ١٢١)

وفي القصيدة نفسها يستخدم « عنترة » رمزاً للمجاهدة في سبيل الحب
والحرية - عمله - وفقاً لرؤيته لعصره - مجتهداً طريداً تائهاً منفرداً في ساحة العراء
ثم يقول في أسى شفيف نعملنا مسئولية غياب الحب والشجاعة والحرية :

عنترة الفارس كان ها هنا وغاب

عنترة العاشق عاش ها هنا وغاب

عنترة الإنسان كان واحداً منكم وغاب (ص : ١٢٥)

وقد يعمق الرمز عند فاروق شوشة فيشمل القصيدة كلها بحيث تصبح
القصيدة كلها معادلاً لغوياً رمزياً لا يسلم نفسه للمتلقي من أول مرة ، وهنا
يحتاج القاريء إلى صبر وتعاطف من أجل أن يستخلص لنفسه قراءة للقصيدة
تكشف عن حبه للشعر وفهمه للفن أو قل تكشف عن ثقافته الخاصة ، لقد قدم
له الشاعر رؤيته في هذا القالب اللغوي الرمزي وعلى القاريء أن يبذل من الجهد
ما يمكنه من تصفية رؤية صحيحة خصبة معادلة أو موازية - ولا أقول مطابقة -
لرؤية الشاعر ، وهذا الجهد المبذول من القاريء هو سبب متعته الخاصة بالفن
الشعري ، وسوف أتخذ من القصيدة الأولى في الديوان مجاًلاً للحديث عن هذه
النقطة ، وهي قصيدة « العرى » . (ص ٥-٩)

إن قصيدة « العرى » تصور جهاد الإنسان في نشدان الحقيقة وطلبه الدائم
لها ومحاولة اقتحامها بين عالم من الحمقى والضعفاء الخائعين ، ومقاطع القصيدة

الثلاثة تتآزر في تصوير إدراك الشاعر لمسؤوليته أمامها ، وفرحة الطفولي حينما ينجل إليه أنه اقتنصها ، وغضبه وتمرده عندما تنفلت هاربة من يديه ملوحة له من بعيد ، ثم عشقه الأبدي لها وشوقه الدائم للوصول إليها ، فالقصيد - إذن - ترنيمة صوفية عالية ، وتجربة روحية فذة في تجسيد الحدل بين الشاعر وحقيقة الكون من حوله .

وقد يقرأ بعضنا هذه القصيدة فيدفعهم التسرع وعدم الصبر والتعاطف إلى اعتقاد أن القصيدة تصور تجربة جنسية مضللين ببعض الصور مثل عنوان القصيدة نفسه « العرى » ، والأقدام الملتفة الملتحمة ، والتصاق الحسدين ، وإعماض الأعين ، والغياب في وهج اللحظات المحتمة ، وتدافع الأمواق الحرى ، وبركان الرغبة ، وعواء الدم ، والمرب المفضوح ، وهم معذرون في ذلك ، لأن كثيراً منا - مع غير قليل من الأسف - قد اعتاد النظر إلى الكلمات والتراكيب في الشعر نظره إليها خارجة ، ثم هب أن القصيدة تصور تجربة جنسية فعلاً ، أليس من الواجب علينا أن ننظر إليها على أنها تجربة جنسية شعرية تعد معادلاً لشيء آخر لا تجربة جنسية عادية .. وإلا فما معنى صياغتها شعراً أصلاً ؟

إن « العرى » في هذه القصيدة عرى فني شعري ، إنه معادل للتجرد من أجل الحقيقة ورمز للانسلاخ من الواقع بكل كذبه وضلاله ، إنه الرخوع إلى الفطرة الأولى :

فالعرى الكامل مولدنا وحقيقتنا وتلاقينا

ولكي يصل إل هذه « الحقيقة » لابد أن يقدم لها القرابين ، وينسلخ من كل الشوائب

من أجلك أنفض هذي الكلمات وأتعري

أخلع عن نفسي أقنعة الكذب العاهر

فالتعري هو أن يخلع عن « نفسه » عن روحه لا عن جسمه أقنعة الكذب التي يكتسبها الإنسان في حياته من أجل التعامل مع الواقع المؤلم . لقد خرج من

خضض هذا الكذب ينفض جناحيه استعدادًا للتحليق الروحي ، وهو يحاول ذلك دائماً ويكرره مع كل كلمة ينفضها ومع كل قناع من تلك « الأقنعة » التي يخلعها واحداً وراء الآخر ولذلك أثر التعبير بالفعل المضارع « أنفض ، أتعري ، أخلع » وظل يفعل ذلك حتى اقترب من « حقيقته » المنشودة أو كاد فتمثلت له جسداً ملموساً ، وترقى هو إليها روحاً ، فالتحم بها وعانقها وأراد أن يثبت قدميه على أرضها ، أما أقنعة الكذب العاهر فقد :

سقطت تحت الأقدام الملتفة والمتحمة
لما التصقت روحانا ، جسدانا ، أغمضنا أعيننا الحيرى
غبنا في وهج اللحظات المحتمة
ساعتها أشرق فينا ومض الصدق الباهر

إن انتقال التعبير من المضارع إلى صيغة الماضي هنا له دلالة ، وذلك أن « الحقيقة » بدلاها لا تكرر الظهور لراغبيها ، إنها تظهر مرة واحدة ، لأن أقنعة الكذب العاهر لم تتعد عنه تماما . ولم تذهب بعيداً ، إنها - فحسب - سقطت تحت الأقدام الملتفة والمتحمة لتفسد عليها التفافها والتحامها ، ولعل حيرة الأعين كانت بسبب الانشغال عن معانقة الحقيقة بالنظر الخائف إلى أقنعة الكذب التي سقطت عند الأقدام تزلزل الأرض من تحتها وتعمل على إفساد المتعة ، ولذلك أغمضت الأعين على حيرتها ، وساعتها فقط أشرق ومض الصدق الباهر :

كاللمحة أشرق ثم خبا

إنها لمحة تشرق في النفس فتطلعها على عوالم من البهجة والمتعة الغريبة ، ولكنها سرعان ما تغبو ، ليعود الشوق للروح من جديد معذبا محضا متطلعا إلى مثل هذه اللمحة ، وتدور حلقات المأساة وتتابع . عندما ندرك ما نتطلع إليه لا يلبث أن يفلت من أيدينا ونظل في شوق متدافع إليه :

وتدافعت الأشواق الحيرى .

بهذا المقطع الافتتاحي للقصيدة يصور الشاعر الدورة المتجددة مع طلب الحقيقة المتمنعة التي لا تسلم نفسها جزافا ، ولكنها بعد أن تضنيه وتقض مضجعه

تشرق لحظة ثم تغبو ، ويكتشف الإنسان أنه هو الذي أضاعها من يديه ، فيغضب ويثور على كل شيء حتى على الحقيقة نفسها التي لا تدعه بل تظل تبرق له بشعاع من أمل يغريه بالاندفاع فيندفع وهو معصوب العين بأقنعة الكذب والزيف التي يتخلص منها تماما ، فتصده يداها :

عيناك تقولان : تقدم
لكن يديك تصلبتا سدا يفصلنا ويعذبنا
عيناك تقولان : تنعم
لكنك تنفلتين ونسجين وتمتعين
دلالاً وهروباً مفصوحاً

إن من يشرب من خمر الحقيقة لا يسكر بغيرها كما يقول الصوفية ، إن مبادلة الوجد المعبذب ما تزال قائمة ، هل الحقيقة هي التي تصده وتعذبه ؟

أم تلك بقايا مازالت تثقل قاع النفس
خلفها الزمن العاتي دمعاً لم يتحدّر بعد
حتى لكأننا في مأتم
أسمع فيك عواء الدم

إنه لم يتطهر بعدُ التطهر الذي يليق بهذه المنزلة العالية ، وتثقله همومه وتتوده أوزاره فيلعن كل شيء ويتمهم كل شيء :

لكنك تصطنعين وقار الحكمة والعقل المعتل
يهذي بالألفاظ الكاذبة الباردة الجوفاء
تتعارك أو تتناغم ما عاد يهم
فالكل سواء

هل أنت معي تقعين على بركان الرغبة

هكذا يتصور أنها تطلبه كما يطلبها ، ويسقط عليها كل ما يحس به هو ، ويغفل إليه أنها تتأني عليه وتمنع وتحافظ على أن تظل دائماً هي المطلوبة المرغوب

فيها وأن يظل هناك حاجر وهمي يفصلها من عشاقها ، ومنه على التحديد ، ويشور
ثورة تنسيه كل قيوده :

ها أنت معي تقعين على بركان الرغبة
لا تخشين سوى أن ينكسر الحاجر ، تهاوى الأسوار
تصيرين امرأة مسعورة
تفجر رغبتك الحلى بعذابات العمر المزموم الشفتين
وتفيض ينابيع الهجة في دنياك المقرورة
ها أنت معي أسمع صوت العطش الساخن
صوت هواجسك المذعورة
جذب القيعان العارية الظمأى

لقد نسي أنه في ثورته هذه قد تخلى عن كل ما يعوقه دونها ويمنعه منها .
فأوشك أن يأنجم بها من جديد . وسائر مهيتا لهذا الوحد العالي . لقد نزل على
رغبتها من حيث لا يدري وحقق العرى الكامل ، لأنه جعلها هي همه وشغله
الشاغل :

فمتى تنطق شفتاك : تقدم
أززع عنك قميص الحروف
وأمزق وجه الأوهام المتوردة
فالعرى الكامل مولدنا وحقيقتنا وتلاقينا
ولتسقط أقنعة الزيف

هكذا يعترف وقد هدته اغواءة واستسلم لها . وفي المقطع الأخير يصل
إلى حالة « التطهير » الكامل ، ويدرك أن الوصول يحتاج إلى حالة من الفناء
لا ينفذ فيها الشوق وأنه لكي يحافظ عليها يجب أن يظل في رحلة مستمرة وغربة
دائمة ويعترف :

لو ألي عشت العمر على بابك
ما خمد الشوق . ولا انطفأت نار الغربة

ولظلت سفني المبحرة إليك تنوء بأنقال الترحال
جوعاً تنضور أو ظمأ
لا نهم كل هذه المعاناة القاسية ، فكل جوع وكل ظمأ يهون في سبيل
قطرات من « خمرة الوصال » الغالية :

يا من يسقيني من خمرك !
ويتدرج ويفريه الطمع وينتشي بهذه القطرات المتوهمة فيقول :

يقذف بي في منهلك الساجي المتدفق
أرشف أرشف حتى أساقط إعياء أو تخمه
وأعود فاحملني الأشواق ويثقلني عبء الرغبة

إنه يدرك أنه لو رشف من خمرها حتى يتخم ويتساقط إعياء فإن الأشواق
لن تخمد جذوتها في قلبه وهو حريص على ذلك حتى تكون عامل توازن مع عبء
الرغبة الذي يثقله ويهوى به - أو يحاول - إلى الطين مرة أخرى ، ولكنه أصبح
بعد هذا الكشف الروحي العالي الذي ذاق حلاوته أكثر جرأة ، وأقدر على رؤية
الأشياء على حقيقتها ، أما كل من لم ينل حظاً من هذا الكشف الروحي العالي فهو
أحمق ضعيف جبان ، وأما هو فقد عرف طريقه وعلا الجميع بالصدق والبراءة
والعري الكامل :

من أجلك أقحم الليل وأعير ساحات الحمقى
المنتظرين بأعتابك
وأخوض وجوه المبهورين الممثلين لأهدابك
يرجون الإذن ، لعل حديثاً منك ، لعل إشارة
أو حتى ظلاً من بسمه

من يقول لهؤلاء إنها لا ترضى بالخنوع والضعف والامتسلام ، إنها تتطلب
المجاهدة والعرق والثورة على النفس والاقتناص بالقوة ، والمحاولة والفشل ، والرضا
والسخط ، ثم يختم الشاعر القصيدة بهذا التوجه إليها مرة أخرى كما بدأها ، إشارة
إلى الإحساس بالدورة المحكمة المستمرة .

من أجلك أصبح هذا الفاتك في ليل الأسطوره
هذا الوجه اللامع في قلب الصوره
هذا العاري في هذي الصفحات المنشوره

• • •

وأما الموسيقى التي يستخدمها فاروق شوشة في هذا الديوان فإنها موسيقى
ناعمة سلسة تتآزر مع تجاربه تآزراً متناعماً ، وكل قصيدة في « العيون المحترقة »
تسير على نغمة إيقاعية موحدة ، غير قصيدتين اختلف فيهما الإيقاع من بحر لآخر ،
ومن قراءة هاتين القصيدتين أدركت أن الشاعر لم يخالف في إيقاع كل منهما
عشوائياً بل أحسست أن المخالفة في الإيقاع يتطلبها الموقف وتعكسها التجربة ،
والشاعر يخالف عن قصد . ففي قصيدة « تنويعات على لحن أسامي » جاء المقطع
الأول منها من بحر المتدارك ووحدة إيقاعه هي « فاعلن » :

أعرف أن خطاي تسابقي في الدرب إليك

أعرف أن يديّ تشيران

وأن هواي الكامن يتوالب في عيني وفي شفتي

بحثاً عن لحظة ضوء منشوده (ص: ٥١)

وإني لأستشعر في هذا المقطع تواثبا وخفة وقلقا تتلاءم مع تفعيلة هذا البحر
الشعري « فاعلن » التي تتحول أيضاً إلى « فعلن » فتعطي إبعاء بإيقاع سير الخيل
الجلبة .

وفي المقطع الثاني من القصيدة نفسها يختلف الإيقاع من السرعة والتوثب
والخفة القلقة إلى شيء من الهدوء ، ولذلك نجد وحدة الإيقاع في هذا المقطع هي
« فعولن » وهي وحدة إيقاع بحر المتقارب ، وأحسن - شخصياً - أن الموقف هنا
يحتاج إلى شيء من الريث وبعض الأناة يناسب التذكر ووصف الشعور ومحاولة
انتقاء الكلمات لوصف الشعور :

تقولين لي : صف شعورك

إذا ما جلسنا بنفس المكان وأطبقت المقلتان

على لحظة عبرتنا وراء الزمان البعيد
وكما ظننا بأنّ الذي فات فات
وأن الهوى ذكريات (مر: ٥٤)

ثم يعود الشاعر في المقطع الثالث من القصيدة إلى وحدة الإيقاع في المقطع الأول ، ومن قراءته ندرك أنه سريع قلق متوثب في أبياته الثلاثة الأولى ينتقل بعدها في نعومة إلى « فعولن » .

في طريقي إليك ،
أراقب كل الوجوه ، أواجه كل العيون ،
أسارع مد الخطى
لعل أراك وضيقاً مطلاً
ثلّوح بين الزحام ، تشير إلى وتدنو
لتدفعني رغبة لا تحُد
لاجاز نحوك كل المسافات
أطوي الطريق إليك وأعدو (مر: ٦٥)

فالزج هنا بين « فاعلن » و « فعولن » ناعم لا يكاد يدرك عند التحدر الشعري وهذا راجع إلى صدق الإحساس وقوة فيضان العطاء الشعري .

إن ربط البحر بنوع التجربة ما يزال تقديراً شخصياً لا يمكن تعميمه ، ولكنني أستشعر ثمة ربطاً بين نوع الإيقاع والتعبير الشعري في القصيدة المعينة ، ويتضح هذا في القصيدة الثانية التي أشرت إليها من قبل وهي قصيدة « أصوات من تاريخ قديم » وهي ثلاثة مقاطع أيضاً مقطوعها الأول بعنوان « سيف الدولة » يناسب موسيقاه أن تكون موائمة للكر والفر والطعان والضرب السريع فيستخدم إيقاع المتدراك :

أدخل حلب الشهباء طليقاً أو مأسوراً
أغزو
أطعن صدر الروم وأهتك درع الروم

وأجمع أسلوب الملوك والمذعورين
أتحول من يوم النصر يبارق وفيالق
ونسورا شما وميامين (ص ١٢٠)

وأما مقطعها الثاني وعنوانه « أبو العلاء » شيخ المعرة الضريير رهين المحبين
الحكيم المتأني الذي يتحسس طريقه ولا يمشي مندفعاً بالطبع فقد كان لابد أن
يكون إيقاعه هادئاً رزيناً ثابتاً ، ولذلك يختار له فاروق شوشة تلقائياً وحدة
« مستفعلن » التي تأتي لها صور أخرى متعددة تشي بما يشبه العثرة والنهوض وهي
« مُتَمِلِّلُنْ » ، « مُتَمِلِّلُنْ » ، « مُتَمِلِّلُنْ » :

الليل في معرة النعمان جاثم عنيذ
تلاصقت ألواحه كحائط صفيق
وامتد من حباله الغلاظ وجه فاتك جسور (ص ١٢٦)

وقد كان المتوقع أن يكون إيقاع المقطع الثالث من القصيدة - وهو بعنوان
عنتره - سريعاً متلاحقاً يناسب ما عرف عن عنتره من الإقدام والقوة وسرعة
الطعان ، ولكن الشاعر يتناول عنتره من زاوية خاصة بعد جندلته وحيداً في العراء
ولذلك يختار إيقاعاً هادئاً يلائم الأسى والضياع :

منفرداً وتائها
منفرداً في ساحة العراء ، هكذا يجندل البطل
ويسكن الصوت الملح ، غير نجمتين ، مقلتين
تسبران غور ظلمة الصحراء
تبحثان عن وميض مقلتين . أخيرين عن أمل
ويسقط البطل
مضرجا بسيفه
مجندلا على وسادة الأجل
صريع لعبة الحياة والردى
ويسكن الصوت ويقبل الصدى (ص ١٣١، ١٣٢)

إن ديوان « العيون المخرقة » للشاعر فاروق شوشة متعدد العطاء والإشعاع وقد تناولت منه القدر الذي اتسعت له حدقتي لأن التجارب الفنية العالية تشبه مياه القطر تنزل على أرض مختلفة الأنواع ، وكل نوع منها يكشف عن معدنه بطريقة استجابته الخاصة لها .



العطش الأكبر

ديوان « العطش الأكبر »^(١) هو الديوان السابع للشاعر أحمد سويلم في سلسلة عطاءاته الشعرية الموصول الذي يبدأ منذ ما يقرب من ربع قرن بديوانه « الطريق والقلب الحائر » سنة ١٩٦٧ م .

وإذا كان هذا الديوان - شأن دواوين الشعر الحديثة - يحمل عنوان إحدى قصائده ؛ فإن هذا العنوان نفسه يصدق على كل قصائد الديوان ؛ لأنها جميعها تدور في إطار المجال الدلالي للعطش وما يوحى به من الحاجة إلى الماء والري . ولذلك - وهذا شيء نادر - قسم الشاعر قصائد هذا الديوان إلى ثلاث « جرعات » جاءت الجرعة الأولى في أربع قصائد ، والجرعة الثانية في سبع قصائد ، والجرعة الثالثة في خمس قصائد . وهذه الجرعات تحاول أن تروى « العطش الأكبر » الذي ما يزال في حاجة إلى مزيد من الري . هذا العنوان - إذن - نابع من تصميم وقصد ، وليس مجرد عنوان يُفتن به الشاعر ، ويؤخذ ببريقه من غير أن يكون ذا دلالة مرادة مقصودة . وقد نجد في أسماء بعض الدواوين مباعدة بينها وبين المجال الدلالي لمفردات القصائد ، وخاصة تلك التي تتشابه مع العطش الأكبر في العنوان ، وعلى سبيل المثال ديوان « كتاب البحر » للشاعر عبد الوهاب البياتي ، وهو شاعر أثير لدى صاحب العطش الأكبر وقد كتب دراسة عن المرأة في شعر البياتي .

فهناك تطابق ظاهر لافت للنظر بين عنوان هذا الديوان وكثير من المفردات في قصائده من حيث إن المجال الدلالي الذي تدور فيه قصائده الست عشرة هو مفردات البحر والنهر والماء والعطش والغرق إلخ . وقد أحصيت مائة وسبعين

(١) الناشر مكتبة مدبولي ١٩٨٦ م

ممردة من هذا المجال موزعة على القصائد كلها . وقد بدأت أولى قصائد الديوان
« أبجدية » بالآتي :

نصفى في ماء النهر
ونصفى الآخر في عينيك

وقد ختمت آخر قصيدة فيه وهي « من تراثيل النهر القديم » بهذه العبارة :

ورأيت خرائط نهري باهتة من غير ملامح
فقبضت خناق الريح .

وثمة سبع قصائد حملت عناوينها كلمات البحر والطوفان والماء والنهر ،
وهي : فاتحة للبحر ، والجنون والبحر ، ويولد البحر ، وحين امتد الطوفان ،
والعطش الأكر ، والعودة من جوف الماء ومن تراثيل النهر القديم . وليس معنى
ذلك أن القصائد الأخرى قد خلت من مفردات هذا المجال ، بل إن مفردات هذا
المجال سيطرت على كل القصائد بنسب متفاوتة بحيث صار البحر وما يدور في
إطاره ملمحاً أسلوبياً من ملامح هذا الديوان .

والإلحاح الدائم على « تيمة » معينة ، أو مجال دلالي معين محدد قد يحوله إلى
« رمز » شعري خاص ؛ ولذلك يدور كثير من الصور الشعرية في هذا الديوان
حول هذا المجال ، وبذلك ينحصر البحر رمزاً كبيراً يفضي بكثير من المعطيات
المختلفة المتنوعة ، فحدد البحر هم المعلم والمعلم ، وجدد الحلم والنوأة ، « تصحح
التوحد معه والفناء فيه أحد معانيه » ، القصائد ، وتجتمع الأضداد إذ يختلط الوهج
بالبحر فنجد موجاً من جمر :

في أقرب موج ألقى الكومة حتى
ينطفئ الوهج بهذا البحر
لكن الوهج أحال البحر الساكن
- عاصفة هوجاء -
- وموجاً من جمر -

فزعت حيتان البحر
 اضطرعت أسراب الطير
 اهتزت طبقات الأرض الساكنة
 تفجرت تناثر توحشت مع الموج
 أتحرر من هذا القيد المشدود على رثي
 كل صباح تأتيني أحلامي فوق الأرض
 تقف على شط البحر
 تدعوني أن أنسجها ثانية في الليل
 وأنا .. غداي ملح البحر
 انتفخت أوردتي بالملح وباللهب وبالمد
 لا حاجة لي أن أحلم
 أو أخرج من جسدي وأعود . (بعيداً عن الخلم ص : ١١)

والبحر دائماً مشتهى « ساكن في ضلوعي اشتهاؤك يا بحر » مع أن البحر
 قاتل « إن عيني يا قاتلي الآن تستعذب الفوص » ويتحول البحر نفسه إلى أن
 يصبح هو الذي يُحتوى :

داخلي البحر والشعر والليل والشمس والسكر
 كل الرؤى بين قبضة كفي اعتصار
 يا رؤى العين إلي خلقت جديداً من البرق والرعد
 والموج والعصف والزلازل العيده .
 راحل بين عينيك أنظر كل الذي سوف يأتي مع المد .
 كل ما قد أود
 ومالا أود
 فاقبضيني غرساً من الوهج المستعر
 وابدئي الآن عمر الدوار ..
 إن بقلبي جنونا من البحر
 لا ينحسر

وكذلك نجد صور البحث عن البحر ، وامتلاكه حيناً ، والضياح أمامه
أحياناً :

لا أملك للبحر خرائط
أبحث عمن يمنحني بحرًا أو ظلاً
أو يمنحني بحرًا للمجهول

ويمثل البحر كذلك التطهر والاغتسال من خطايا الأرض :

قال سوف أذيبك في الملح تُسقط فيه خطاياك في الأرض
قلت أقسم أن أسلم الآن خطوي إليك لأبرأ

ويتحول عشق البحر إلى جعله رمزًا لكثير من الدلالات الشعرية المتنوعة
نحيث يصبح « البحر الشعري » هو الوطن ، وهو الشعر ، وهو حلم المستقبل
وهو الحب ، وهو التطهر ، وهو الثورة على الحياة الراكدة والرغبة في التغيير ،
وأخيرًا يصبح قدر الشاعر :

مكتوب فوق عيوني الآن
أن أصبح فوق الألواح المتكسرة بقلب الأمواج
مسموح لي أن أكتب أصدق ما أملك من أشعار
أن أحكي ما خفي من الأسرار
أن ألقى فوق الشاطئ، قلباً يولد في البحر
ويُجنُّ جنون البحر

يتعلم كيف يخوض وينبض نبض البحر وكيف يفني للبحر

مسموح أن أمتع هذا القلب اللغة النسيية من زمن . أن أجمع كل ملامح
وجهي المتكسرة على الأمواج . أن أغسلها بمياه القلب النابضة بلون الحب
وأقدمها في ميلاد البحر .

وهكذا يصبح البحر بحق رمزًا كبيرًا في هذا الديوان كله ، ولم يتخل
الشاعر على امتداد قصائد الديوان عن الصور التابعة من هذا المجال ، وحين تتعاون

بعض « التيمات » الأخرى في تكوين صور هذا الديوان نجدها كذلك تمتع من البحر وتغترف منه ، فهناك صورة « الارتحال الدائم » ويعبر عنها هذا الديوان في صور مختلفة بحيث تكشف دور الشاعر عامة ، إذ عليه وحده أن يجلب النار لقومه ، وعليه أن يكون دليلهم إلى الخير والحق والجمال ، وهو يشعر - كذلك - أنه هو النبي المغضوب عليه من قومه في الوقت نفسه مع أنه العراف الذي يسأل ويسأل ، وهو المدّ في بحر الأوجاع المرة . في قصيدة « غياب الفارس » وهي مرثية مهداة إلى صلاح عبد الصبور يقول :

أيقظ يا وطني حسنك واسأل

عن آلام الشعراء

موت الشاعر لا يعني رقما يسقط من أرقام

موت الشاعر يا وطني

موت للضوء وموت للحب وموت للأحلام

وتعكس قصيدة « عن أحزان الشعراء » - وهي مهداة إلى روح الشاعر

فوزي العنتيل - بعض ما يعانيه الشعراء ، وأهم ما يعانيه هو أنهم يحترقون في أرض جرداء لا يعرفها العسس المتعنت خلف الجدران .

« الرحلة » من الصور الملحة في هذا الديوان كذلك ، ولذلك يكثر الفعل

« أرحل » بضمير المتكلم ، وما يصاغ من مادته ، وهي دائماً رحلة فيها معاناة وألم وإحساس بالغربة والوحشة ، وإحساس بأن الارتحال قدر مقدور لا يملك سواه :

أرحل الآن تلفح وجهي الرمال

أرحل الآن مثل الطيور الطريده

أرحل قافلة لا تكف عن السير

ويقول أيضاً :

رحمت وحيداً أبحر

أجريت سفينة إبحاري

منقسماً البحر في صمت ترصدي أحزان الأعين فوق الشاطئ ويناوشي

خمر المجهول

رحت وحيداً أسأل ملح البحر وأسماك البحر

ونجده يقول :

لا أملك إلا أن أبحر منقسماً أن أصرخ ، أن أشكو الجوع ،
العطش الأكبر ، أشكو حزن الأعين .

فهناك أعين حزينة فوق الشاطئ ، والشاعر هو الذي يشكو حزنها
وجوعها وعطشها وهو في رحلته هذه منقسم بين الرغبة في البقاء والرغبة في
الارتحال ، ولكن « خمر المجهول » دائماً تناوشه ، وتدعوه للمغامرة .

إن الحديث عن المجالات الدلالية التي تشيع في ديوان شاعر من الشعراء يعد
في الوقت نفسه حديثاً عن منابع صورته الشعرية التي تشكل كثيراً من قصائده ،
كما يُعد حديثاً عن معجمه الشعري ، وينبغي دائماً الاعتقاد أن هناك فرقاً بين
المفردات من حيث هي مادة في اللغة وبينها من حيث هي مادة في العمل
الشعري ، إنها تكتسب في الشعر دلالات جديدة ولا شك ؛ فإذا كانت هذه
المفردات معتادة في الاستعمال اللغوي العام فإنها تصبح غير معتادة في مفاهيمها
الجديدة ومعالجتها الشعرية . إن المعالجة الشعرية للمفردات اللغوية تحولها إلى وسيلة
من وسائل الشعر المعروفة كالخاز أو الاستعارة والتشبيه ، وقد تعلق بها فتجعلها
« رمزاً » من نوع ما . وعندما ترقى إلى درجة الرمز فإنها يصبح لها مدى أبعد
ومفعولاً أقوى ، لأن الاستعارة مع أنها عصب الشعر لا تعدو أن تكون وسيلة
للبيان وطريقة من طرقه ، أما الرمز فإنه يُعرض لنا شيئاً ما بصفته أمراً واقعاً ،
ومن هنا يحقق مفعولاً أقوى ، ومن هنا أيضاً قد يكون غامضاً ويحتاج إلى دربة
وقدرة على التأويل ، ولا شك أن غموضه حينئذ سيكون غموضاً ناتجاً عن عدم
اعتيادنا للعالم الذي يقدمه لنا . صحيح أن هناك أسباباً متعددة للغموض ، وقد
تكون كثيرة الممارات أحياناً من مظاهره ، كما قد يكون التداعي الحر ، أو إشارة
الشاعر إلى مطالعته الخاصة بطريقة غير ناضجة ، أو محاولته حشد كثير من الصور

في حيز محدود ضيق من أسباب الغموض ومظاهره ، لكن يظل الغموض الناتج عن غربة العالم الذي يصوره الشاعر وعدم اعتياد المتلقي له أهم ألوان الغموض في الشعر المعاصر .

إن قصائد ديوان العطفش الأكبر لا تقدم لنا عالماً غير مألوف ولكنها تستخدم ما هو مألوف لتجعل منه شيئاً جديداً . ولما كان الشعر في جوهره كسرّاً للمألوف فإن قصائد العطفش الأكبر توحى بشيء من ذلك في عدة أساليب ، منها بدء القصائد بنفسه ، إذ تبدأ القصيدة بما يشعر القاريء أن هناك كسرّاً للمألوف المعتاد ، كأن تبدأ القصيدة مثلاً بحرف عطف كما نراه في قصيدة « غياب الفارس » هكذا :

وترجل ثم تهاوى زلزل أعماق الأرض الحجرية

وكأنها تقص علينا قصة هذا الفارس الذي عاب فجأة ، لقد كان من أمره كذا وكذا « وترجل ثم تهاوى » الفعل مسند إلى ضمير الغائب ، والقصيدة عن غياب الفارس . أما قصيدة « من ترائيل النهر القديم » فإنها تبدأ هكذا .
وتحدثني حتى يخفت صوتك ويلف حديثك صمت مذبح ويفطيه

الزهر

يرتل غربته العثاق

والفعل المعطوف في أولها مسند إلى ضمير المخاطب ، فالنهر القديم مائل قائم يتوجه إليه الحديث ولكن صوته خافت واهن ضعيف بما يتلاءم مع القدم وكرة السن .

وأحياناً تبدأ القصيدة بجملة فيها تقديم ماحقه التأخير ، فتدفع الجملة عنصرًا من عناصرها في المقدمة يوحي بلفت الانتباه وإثارة الدهشة ، ففي قصيدة « الجنون والبحر » نجدها تبدأ هكذا :

ساكن في ضلوعي اشتهاؤك يا بحر
إني تحدثت من سافيات الرياح ومن غضب الآله .

وقصيدة « العطش الأكبر » تبدأ هكذا :

منقسمًا أبجر في صمت ترصدي أحزان الأعين .. إلخ

وقصيدة « أما بعد » أيضًا تبدأ بدفع عنصر ينبغي أن يتأخر إلى المقدمة :

عشا يترقبني من شق في السور

عشا يتخفى في ورق الشجر وبين تلال العشب

وتحمو آثار القدمين خراف منكرا وكلاب

وأما قصيدة « العودة من جوف الماء » فإنها تبدأ بقسم يذكرنا ببدايات

بعض السور القرآنية وخاصة سورة الفجر التي تبدأ بقوله تعالى : ﴿ والفجر

وليل عشر ﴾ حيث يستخدم الشاعر هذا النمط القرآني ويحاول الإيحاء به

فيقول :

والبحر

وسواحه العشر

والمد القاسي والجزر

سوف يعود النجم الغائب للفلك الدوار

وتستهدى قصيدة (أ.ب) النمط القرآني أيضًا فتبدأ بحروف مقطعة ،

ولكن القصيدة تستغل مادة « ألف » ورسمها الكثنائي في تداعي المعاني المرادة :

- ألف

هل تألفني الآن

ألف تمتد قلاعًا في وجه الريح

رحمًا أرشقه في قلب الحيتان

هل تألفني الآن

أم أنك تأتي أن يألف موجك مثل

وتستمر القصيدة على هذا النحو ، كل مقطع يبدأ بعرف من حروف (أ ب

ج د هـ و) والمخاطب في كل هذه المقاطع هو البحر الذي نحول - كما أسلفت -

رمزًا يتسع لدلولات تتنوع بحسب المتلقي .

وعلى ذكر بدايات القصائد يلاحظ كذلك أن البيتين الأول والثاني في كل قصيدة يختتمان بقافية موحدة في أغلب الأحيان ، يحدث ذلك في قصائد : الأوسمة ، ووجهي على جبل في الرياح ، والجنون والبحر ، والزمان حين لا ينبغي وعن أحزان الشعراء ، ومن تراتيل النهر القديم برغم أن القصائد كلها من الشعر الحر الذي لا يشكل تماثل القوافي أحد ما يلتزم به . وهذا التوافق عفوى يؤدي إلى تماثل صوتي في أول القصيدة حتى يوحى باختلاف الشعر عن النثر ويوحى أيضاً بأن « الصوت » في الشعر مهم أهمية المعنى .

مما يلحظ على هذه القصائد أيضاً أنها قصائد متعددة الأصوات فمعظم هذه القصائد ليست أحادية الصوت مما ينفي عنها الغنائية ، فهي قصائد درامية مليئة بالحركة والحياة ، ولعل تمرس الشاعر بكتابة المسرحية ساعده على استخدام هذا الأسلوب الشعري ، ولذلك نجد يصف « المشهد » أيضاً . في قصيدة « من تراتيل النهر القديم » نجد الحوار بين « المتكلم » والنهر ، ونجد وصف المشهد أثناء الحوار ويحرص الشاعر على وضع هذا الوصف بين قوسين :

(صمت النهر قليلا

كؤر في منبعه ماء

وانطبقت دلتاه على أضراسه

أجهش يكي أوجاعه)

ويبدأ النهر في الحديث بعد هذا الوصف

- يا ولدي.. لا تحزن مثلي.. لا تتكدر

خذ مني الصبر

وخذ من جوفي وهج الجمر.. إلخ

وفي قصيدة « فاتحة للبحر » وهي حوار بين « المتكلم » والبحر يذكرنا بمحاورات الصوفية « المريد والشيخ » ويكثر فيها « قال » و « قلت » وفيها كذلك وصف المشهد :

أطرق البحر أمواجه .. شم رائحة الدمع في القلب همّ محاورى :

في قصيدة « العودة من جوف الماء » نجد صوت المتكلم والبحارة
ولعلمهم الشعراء السابقون - وصوتنا تحملهم الريح - ولعلمه صوت الإلهام -
وصوت البحر . وفي قصيدة « حين امتد الطوفان » نجد صوت « المتكلم »
الشاعر وصوت الجدة وصوت عروس الماء . وكل قصيدة تسلك سبيلاً مختلفاً في
إدارة الحوار بين أصواتها . وهذه القصائد على كل حال بما امتلكته من هذه
الصبغة الحوارية تعد من أغنى قصائد الديوان وأحفها بالحركة والحياة .

غالباً ما تتركز القصيدة في « العفش الأكبر » على دعائه أساسية تتكرر في
كل جزء من أجزاء القصيدة ومن ناحية مختلفة . قصيدة « الأوسمة » على سبيل
المثال تبدأ بالإشارة إلى ثلاثة عناصر أساسية هي « الصوت » :

لحظة وتنادين عند الشفق

و « العيان » :

لحظة وتلوح مع الضوء عيناك

أصعد أقرأ فيها كتاب الألق

و « الوجه » :

لاح وجهك يمنح وجهي الأمان

يعلمني لغة العشق

جاء يضاحكني بغسل الحزن في القلب

يمنحني الأوسمة

إنني الآن أحفظ كل ملامح وجهك

لن تستطيع الرياح القديمة أن تنزف الآن

فهذا الجزء من القصيدة يحدد « الكشف » والوضوح والظهور ، ولما كان
الصوت أسرع بحيث يسمع المرء مالا يراه بدأت القصيدة بـ « لحظة وتنادين عند
الشفق » والنداء يؤدي إلى القبه والاستعداد والتطلع جاء بعدها « لحظة وتلوح مع

الضوء عينك » والظهور يكتمل في الضوء ، وتندرج الرؤية حتى تشمل الوجه كله ، وهو وجه يمنح الأمان ويعلم لغة العشق ويبعث السرور ويفسل الأحزان في القلب . وترك القصيدة المتلقي يحس بصاحبة هذا الصوت وهاتين العينين وهذا الوجه في هذا الجزء من القصيدة .

في الجزء الثاني منها يتحول المتكلم إلى حارس أمين لصاحبة هذا الصوت وهاتين العينين وهذا الوجه ، وتقدم القصيدة بعض الإشارات التي تكشف شيئاً ما عن صاحبة هذه الملامح التي أصبحت محفوظة لديه :

أحرس وجهك - لا يحتوي العاس -

أحرس الآن نهرك

- لا أدع الغير ينهله -

أحرس الآن عشبك وفيء تخيلك

كل مواويلك الحضر

- يشدو بها ساهر في الليالي الندية -

أحرس عينيك حين يطل الزمان القديم

- يحدث عنك .. ويحمل في صدره الأوسمة -

تكرر الفعل « أحرس » هنا أربع مرات ، وأما الشيء الذي يحرس فهو العناصر الثلاثة التي ظهرت في الجزء الأول - جزء التجلي والظهور والكشف - الوجه « أحرس الآن وجهك » ولكن هذا الوجه يتحول إلى نهر « أحرس الآن نهرك لا أدع الغير ينهله » والصوت المتمثل في المواويل الحضر التي تسري بين العشب وفيء التخيل « أحرس الآن عشبك .. وفيء تخيلك كل مواويلك الحضر » والعينان « أحرس عينيك حين يطل الزمان القديم » فالعناصر الثلاثة « الصوت والعينان والوجه » التي ظهرت في الجزء الأول من القصيدة هي نفسها التي تنوجه إليها الحراسة في الجزء الثاني . وهي نفسها التي تظهر في الجزء الثالث من القصيدة بطريقة أخرى حيث يتوحد معها من خلال « الوجه والعينين والصوت » كذلك :

صرت وجهك منذ تشربت ضوءك
صرت عيونك منذ اشتعلت انقادا .. ووجدنا
صرت صولتك
منذ أرحمت فؤادي فوق وسائد نهرك
أزرق نبضا وحلما ووعدا
صرت منك ومني
توحد قلبي وقلبك

إن صاحبة الوجه والصوت والعينين لها نهر وعشب وظل نخيل ومواويل
خضراء يحرسها ، ويتوحد معها بحيث يصير المتكلم هو الوجه والعينين والصوت
ويبقى المقطع الأخير تأكيدا لهذا التوحد :

أعلم حين تغيب أنك ملء دمي تسبحين وتسرين
أعلم حين تعودين
أنك جئت إليّ تفرين
أفتح قلبي جناحين
بالشوق تشتعلين
أحسن بدفء الشفق
ومعنا نتواعد ..
نغرس حلم السنابل
عرس الطفولة
لا نفترق

فهذا التوحد من أجل غرس « حلم السنابل » و « عرس الطفولة »
الخصب والمستقبل السعيد المتجدد .

هل يمكن أن نقول إنه يعني بذات الوجه والصوت والعينين الوطن ؟ ليس
هناك ما يمنع من ذلك مادام في بناء القصيدة ما يسمح بذلك ، ولعل الإشارات
الدالة من العشب وفيء النخيل والنهر والمواويل الخضراء ما يدل على ذلك .

والواقع أن هذه هي قيمة الرمر : إذ يسمع بأن يفسر بأكثر من تفسير .
وبذلك تصبح القصيدة أكثر حصوبة وعطاء . وهذه أهم سمات القصيدة الحديثة
فهي لا تتناول مضمونا محددًا ضيقًا ، ولكنها تفجر لدى المتلقي أسواقًا روحية
مختلفة وإثارات شعورية متنوعة ، ويلقاها كل قارئ بحسب قدرته على
الاستجابة ، ومع ذلك فإن نغم القصيدة نفسه يعد هدفًا في ذاته لأنه كاف في
الإحساس بالانتقال من مستوى اللغة العادية إلى مستوى اللغة الشعرية ، ومن هنا
فإن قضية البحث عن المضامين الشعرية قضية ليست ذات معنى ، فالشعر ضرب
من الصياغة وجنس من التصوير .

وقاريء هذا الديوان يعد أن هناك تجارب معية تلح عليه وتستولي على
مشاعره أثناء قراءة قصائده منها تجربة العذاب بالشعر والفرح به والاعتزاز
بالدخول في مملكته ، ومنها تجربة الوطن بصفته قيمة عليا ، وقضية الإنسان في
الحياة وغربة روحه وعذابه القدري ، وغربة الشعراء ودعوتهم اللاهثة للخير
والحب وهي تشكل تجارب هذا الديوان « العطش الأكبر » فالمعطش هنا عطش
للخير والحب ، والارتحال إنما يكون من أجل أولئك الذين يقفون على الشاطئ
محزونين يرتقبون .

لقد تشابهت قصائد هذا الديوان في معجمها الشعري وفي صورها الشعرية
بحيث يمكن أن يكون هذا الديوان كله قصيدة واحدة طويلة مقسمة إلى ست
عشرة قصيدة فرعية ، وساعد على هذا أيضا أن جميع القصائد جاءت من بحر
عروضي واحد هو « المتدارك » ماعدا قصيدة واحدة هي قصيدة « الزمان حين
لا يجيء » فقد بدأت ببعض الأبيات من بحر الرجز ثم سرعان ما تحولت إلى البحر
الأثير المتدارك ، وانتهت بثلاثة عشر بيتًا من بحر الخفيف . ولعل ختامها ببحر
الخفيف يناسب من أهديت إليهما القصيدة فهي « إلى ذكرى حافظ وشوقي »
وهذه الأبيات « المرونة المقفاة » تستوحي قصيدة حافظ
وقف الخلق ينظرون جميعا كيف أبني قواعد المجد وحدي

وبعض صور شوقي في همزته :

همت الفلك واحتواها الماء

يقول الشاعر أحمد سويلم :

يقف الخلق يسألون جميعاً
أمن العدل أنهم يسلبون أن
أرض ما وتحتوينا السماء
أمن العدل أنهم يذبحون أن
أمن اليوم والمنى كيف شاءوا
أي وجه هذا الذي فقد الماء
ولم يستعر عليه الحياة
كيف يلهو في أرضنا غرباء

إن

لكن الشاعر يوع في تفعيلة بحر المتدارك هذه بين « فعلن » و « فاعلن »
وإن كانت « فاعلن » قد جعلته ينزل إلى « فعولن » وهي تفعيلة بحر المتقارب في
بعض الأحيان .

بقيت لي ملاحظة أخيرة على طريقة التوزيع الكتاني للبيت - وهي هنا
موجهة إلى شعراء الشعر الحر عامة - وهي أنه ينبغي أن يكون هناك تقليد متبع
لذلك بحيث يظهر « نغمة » البحر في المقام الأول لأن ما يتبعونه الآن يجنى على
الإحساس بالموسيقى جنابة كبرى سيكون أثرها ضاراً على من يحاول كتابة الشعر
من الناشئين .

لو أنفك من زمني

« لو أنفك من زمني »^(١) هو عنوان الديوان الثاني للشاعر عبد الحميد محمود ؛ فقد صدر له من قبل « باب إلى الشمس » (١٩٨٠) . وهو يواصل عطائه الشعري منذ أكثر من خمس عشرة سنة . وحصاد هذه الرحلة الشعرية حتى الآن ديوانان ومسرحية شعرية بعنوان « الرجل من عالم آخر » .

وهذا الديوان يحتوي على سبع عشرة قصيدة تزوج في استعمال القالب الشعري إذ تتوارع القصائد على نمطي الشعر : شعر البيت وشعر التفعيلة أو الشعر الحر . من هذه القصائد خمس قصائد فقط من نمط شعر التفعيلة ، واثنى عشرة قصيدة من الشعر الذي أفضل له تسمية « شعر البيت » ؛ ومن هنا ندرك أن الشاعر أميل إلى شعر البيت منه إلى شعر التفعيلة أو الشعر الحر ، ولا أريد أن أقول إن هذا يعد ميلاً عاماً إلى شعر البيت في هذه الفترة بعد تجربة ما يقرب من نصف قرن مع الشعر الذي يسمى الشعر الحر فلشاعر ما يزال في أولى مراحل عطائه لشعر ، ولعله متأثر ببداياته الأولى التي كانت كلها من نمط شعر البيت .

ومن الملاحظ في هذا الصدد أن القصائد الخمس التي كتبت من شعر التفعيلة تفعل بالقافية الموحدة كما في قصيدة « صرحات الثوب الممزق » التي تشيع فيها قافية غالبية متأثرة ببيت المطلع :

من خان خان

لا رده صوت الضمير ولا ضجيج الديدبان

ولعله استجابة لهذا المطلع حاول التركيز على قافية النون الساكنة المردفة بالألف ، لأنه رده في القصيدة خمس مرات بعد المطلع إذ نجده يختم كل مقطع من

(١) الناشر : دار الهداية للطباعة والنشر ١٩٨٦ م .

القصيدة بهذه الجملة « من خان خان » ويرددها مرتين في ختام القصيدة فكانت القافية الموحدة : النون الساكنة المردفة بالألف تأتي قبلها في مواضع من المقاطع تهيئة لهذه الجملة الأثيرة المشحونة بقدر كبير من الأسى والتصميم .

وينحس القارئ لهذا الديوان أن الشاعر - كما حاول أن يملأ الشعر الحر بالقافية بما يقربه من شعر البيت - قد أدخل بعض التطوير على شكل القصيدة من شعر البيت بما جعلها قصيدة غير تقليدية بالمفهوم المتوارث . ومن أنواع هذا التطوير ما يأتي :

أولاً : تقسيم القصيدة إلى أجزاء ، كل جزء منها بعنوان مستقل بحيث تكامل هذه الأجزاء دلاليًا في إطار القصيدة كلها . وكل جزء من هذه الأجزاء مستقل بقافية مختلفة غالبًا عن قافية الأجزاء الأخرى . فقصيدة « أربعة أقنعة لوجه عربي » - علي مصيل المثل - تتكون من أربعة مقاطع هي : قناع قديم ، وقناع غريب ، وقناع رديء ، وقناع مستقبلي . وقصيدة « توحد بالزمن الماضي » تتألف من ثلاثة مقاطع هي : صرخة ، وإنكار في الماضي ، وصدمة . وقصيدة « إحالة على ألف ليلة وليلة » تتكون من ثلاثة مقاطع هي : ليلة أولى ، وليلة وسط ، وليلة في الربع الأخير . وقصيدة « قصة حب » تتكون من أربعة مقاطع : مدخل ، وارتباط ، وفجاءة ، ونهاية تساؤلية .

وهذا الأسلوب مستخدم بكثرة في الشعر الحر . ولكننا نجد عبد الحميد محمود يستعمله في شعر البيت بطريقة موفقة ، ويوظفه لخدمة بناء القصيدة ، والتدرج بها حتى تصل إلى قلبها المكتمل .

ثانيًا : يحاول الشاعر أن يستخدم أنواعا من « الضرب » في قصائد شعر البيت غير مستعملة في الشعر القديم ؛ فهو مثلاً يستخدم في قصيدة « أربعة أقنعة لوجه عربي » - وهي من بحر الرجز - تفعيلة « مستفعلان » في مقطعين من « هذا الضرب غير مستخدم في أي صورة من صور الرجز التقليدي يقول :

على الجبين نجمة وآيتان وفي العيون دمعتان تهيبان
ولحية عطرها الفجر ندى فاستغفرت عشقا وصلّى حاجبان
يأبها الوجه المصلي ما الذي بدلت في أعماق أعماق الزمان
على مدى نورك سيف وكنا ب حوله عصفورتان تصدحان

وفي قصيدة « توحّد بالزمن الماضي » أيضًا يقول :

مرهقة كل تجاعيد البيوت نوافذ عشب حولها السكوت
مداخل مغمورة أفواها والعابرون يعبرون في صموت

كما يستخدم تفعيلة « متفاعلان » في ضرب الكامل التام ، وهذا الضرب لا يستخدم إلّا في مجزوء الكامل ، فيقول :

هذا هو الحزن الذي لا تعرفين ليست دموعي مثل دمع الآخرين

وهذا الاستخدام الحديث لهذه الأضرب أثر من آثار الشعر الحر ، فالشعر الحر هو الذي يستخدم « مستفعلان » في الرجز و « متفاعلان » في الكامل حيث لا يوجد فيه مجزوء أو تام . ولكن الشاعر طعم الشعر المصوغ وفقاً للنظام القديم بمستحدثات الشعر الحر مع أنه يكتب من نظام الشعر القديم باقتدار حتى إنه ليكتب من بحر المنسرح وهو بحر أهمله كثير من الشعراء المعاصرين .

ومن الأضرب التي يستخدمها في بحر الرجز كذلك تفعيلة « فَعُول » في مقطع من مقاطع قصيدة « قصة حب » يقول :

عينك نجمتان تبحثان في تراحم الوجوه عن مدار
تجمعت تلك الوجوه فجأة فأحكمت من حولك الحصار
عيونهم أعشاش حزنهم وفي أنوفهم مداخن الغبار

وهذا الاستخدام المستحدث أثر من آثار الشعر الحر كذلك . وهكذا نرى الشاعر برغم ميله إلى قالب الموروث يطور فيه ويغذيه بما أحدثه الشعر الحر ، فيحدث بذلك تزاوجاً جديداً بين التمثيلين .

ثالثاً : نجد في قصائد الشعر التقليدي في هذا الديوان أن الشاعر يحاول أن يقيم توازناً بين غرابة البحر المستخدم ، وسهولة اللفظ أو العبارة بحيث يشعر قارئه أن هذا البحر مألوف مأنوس وليست هناك غرابة ما ، فشعره من بحر المنسرح مثلاً سهل العبارة حداً . وبذلك يضع عبارة سهلة مألوفة في قالب أو وزن غير مألوف فيحدث التوازن الفريد الذي أشرت إليه . يقول في قصيدة « شمسك وضباب غربتنا » :

يأبها الحلم ما لأنفسا	عن فخرها في الظلام تغترب
أنعت عن صورة مسافرة	خلف الغمام البعيد تختب
كل الذي حولها يدافعني	فالهلل دون الوصول والنصب
والأمسيات التي تراودني	بينى وبين امتلاكها الريب
تمتد عبر الزمان أحجة	هيئات عن مقلتي تنسح
عينك لي في ضباب غربتنا	شمس تجلت فكشفت سح
عينك لي يا حبيبتي وطن	له حياتي ، وقل ما أه

ويقول في قصيدة « أغنيتي » - وهي أيضاً من بحر المنسرح - وهي قصيدة يتغنى فيها بالشعر للشعر :

أضعتها أم أضاعها الزمن	في رحلة ران فوقها الشجر
كانت بشغري وكنت أعرفها	حين تلف المداين أنغر
سبيتها ؛ لا . فإن أغنيتي	لما تزل تحتفي بها الأدن
في كل عرق تمن وعشتها	فيشني فرحة لها البدن

ويستمر هذا الإيقاع المجدول من إيقاع البحر غير المألوف والسجع اللعوي المألوف محدثاً هذا النغم الجمود الشجي ويطرد حتى يأتي إلى نهاية القصيدة دون نشاز في البحث عن الأغنية المفقودة :

إني أرى في السماء أغنيتي	مدينة ليس مثلياً مدن
ولحن حبي هناك يعزفه	مسافر في غنائه شجن
مندا تراه يرد أغنيتي	ولو بعمري ، ويرخص الثمن

أريد أن أقول من خلال هذه الملاحظة إن الشاعر استطاع الفكاك من العبارات المحفوظة و « الكليشيات » الخاصة بمثل هذا البحر التي تجذب بعض الشعراء الذين لم يمرنوا بعد على استخدامها ، وأريد أن أقول أيضا : إن هذا الاستخدام السهل المحبب لهذه الأثر سوف يجيب الشعراء الناشئين فيها ويدعوهم إليها وهذه حسنة تحسب بتقدير لصاحب هذا الديوان .

يستلفت قارئ ديوان « لو أنفك من زمني » عدد من السمات الفنية الخاصة به برغم اشتراك عدد من الشعراء فيها وتميز بعضهم في مجالها ، ومن هذه السمات الأسلوبية :

١ - استخدام المعطيات التراثية ، وهذا جانب ألح عليه كثير من الشعراء المعاصرين ، فنحن نجد في هذا الديوان « وأد الطفلة » و « ناقة البسوس » .

الرأس أشعث مغبر كغابة من الأشواك فوق رايه
يعشش الخواء في جحورها وكل فكرة تفج قاسيه
تفج فكرة لوأد طفلة .. فرما تصير يوماً زانية
وفكرة تفنى قبيلة بأسرها .. فناقة البسوس غالية

ونجد أيضاً « الحجاج » و « عثمان » و قتله :

من أي عهد تبثدي خطوطه .. عميقة بعمق تاريخ العرب
لما هوى سيف على « عثمان » .. يومها تفرق الطريق وانشعب
الوجه نفس وجهنا من الندوب .. ألف « حجاج » أتى وما ذهب

ونجد « إحالة على ألف ليلة وليلة » وهي قصيدة مقسمة إلى ثلاث ليال ، وصياغتها تستوحي العبارة المأثورة في بدء النص :

كان ياما كان ..

.. في سالف عصر وأوان

وندرج الحوار فيها بين شهر زاد وشهريار من غير إشارة إليهما حيث ينتهي

كل مقطع بهذا البيت
المقطع الأول : آه يا مولاي ..
قولي .. هل ترى ذا الأمر كان ؟
لمقطع الثاني : آه يا مولاي ..
زيدني إنني ماعدت أقوى
المقطع الثالث والأخير : آه يا مولاي ..
كفني ليلا ينشق ظلما

ونجد صورة استباق الباب وهي مستوحاة من سورة يوسف :
وجهان يستبقان نحو الباب يقتتلان
وجه تلون بالخطيئة حوله من كل ناحية دخان
وجه تفزع فاستجار بكل أحجار البيوت
بكل أشجار الحقول
من خان خان .

والذي يعيبي هنا هو طريقة استخدام المعطى التراثي فأساليب الشعراء
بالطبع تختلف في هذا المجال . وصاحب ديوان لو أنفك من زمني يستخدم
وسيلتين أولاهما : ذكر المعطى التراثي مسراحة داخل بنية صورة جزئية من صور
القصيد لترك دلالة مفتوحة توحى للمتلقي بأبعادها المختلفة كقوله مثلاً :
تفح فكرة لوأد طفلة فرجما تصير يوماً زانية
وفكرة تفنى قبيلة بأمد رها فناقة البسوس غالية

هنا نجد أن المعطى التراثي « وأد الطفلة » و « ناقة البسوس » مذكور
للاستشارة فحسب ، لكن القصيدة ليست مبنية عليه بأسرها .

وثانيتها . الإغناء بنحو المعطى التراثي واستخدام أسلوب مماثل له دون
التصريح ببعض عناصره . وهذا ما نلحظه في قصيدة « إحالة على ألف ليلة وليلة »
حيث نستوحي القصيدة ألف ليلة وليلة ونبنى عليها على غمتها دون ذكر عناصر
مها صراحة . وهذا الخط أنجح من الخط الأول في استخدام الشاعر .

٢ - التنوع داخل الوحدة وهو يتمثل أظهر ما يكون في قصيدة « أربعة أقعة لوجه عربي » حيث تعتمد القصيدة إلى صورة اللحية والحاجبين فتعرضها في كل قناع من الأقعة الأربعة بطريقة تناسبه ، ففي المقطع الأول « قناع قديم » تصور اللحية على أنها قُمعية مصفرة مثل حيمة مقلوبة في الصحراء ، وأما الحاجبان فكثيفان مثل خيمتين أيضاً .

ولحية قُمعية مصفرة كخيمة مقلوبة في البادية
والحاجبان أسودان خيما على عيون قاسيات قانية

وفي المقطع الثاني - وهو بعنوان « قناع غريب » - تعود القصيدة للحية والحاجبين فتعرضهما بطريقة أخرى حيث نجد اللحية معطرة بندى الفجر والحاجبين يصليان

ولحية عطرها الفجر ندى فاستغفرت عشقا وصلّى حاجبان

وفي المقطع الثالث - وهو بعنوان « قناع رديء » - لا نجد اللحية فالوجه حليق باهت ، ولا نجد سمة واضحة للحاجبين فقد ترهلت خطوط الوجه - والحاجبان من خطوطه - من التخمة والتعب :
وجه حليق باهت ترهلت خطوطه من نخمة ومن تعب

وفي المقطع الرابع والآخر - وهو بعنوان « قناع مستقبلي » - تعود القصيدة للملاح الوجه تخفي الحاجبين وتجعل له نصف لحية ونصف شارب مشوه :
ونصف لحية ونصف شارب مشوه يدور تحته لسان

فالمقابلة بين هذه الصور المتنوعة للملاح من ملاح هذا الوجه وعرض هذا الملاح بطرق تناسب القناع الخاص ربطت بين أجزاء القصيدة بحيث صارت معارض متنوعة من زوايا مختلفة لشيء واحد .

٣ - الوحدة في التنوع أو اتفاق البنية العميقة لمقاطع القصيدة الواحدة مع اختلاف البنية السطحية بالطبع ، وتظهر هذه السمة بوضوح في قصيدة « توحد من الماضي » التي تثير فينا الإحساس الحاد بالحية المرتقبة والهزيمة المتوقعة نتيجة

للإذعان والصلمت والرضا الدليل بما هو كائن ، فتبدأ القصيدة بـ « صرخة
تصف هذا الإذعان الدليل :

مرهقة كل تجاعيد البيوت بوافد عيش حولها السكوت
مداخل مفتوحة أفواهها والعاثرون يعبرون في صموت
من نكس الرؤوس من . من مزق النفوس من . من هذ أعصاب البيوت

بعد هذه الافتتاحية التي صورت انعكاس الإرهاق والصلمت الكثيف من
أصحاب البيوت على البيوت نفسها . وهذا السؤال عن نكس الرؤوس ومزق
النفوس وهذ أعصاب البيوت تعرض القصيدة مشهدين أولهما تحت عنوان « إنحار
في الماضي » فتقدم لنا شيخاً يُسْحَرُ مقموعاً مكبلاً بالأغلال ويراه العابرون
ولا يعترض أحد ولا يتحرك أحد ، ويرى الشيخ هذه اللادة وهذا الصمت
الخامع فينف فيهم « اليوم بي وفي غد بكم » وتضيق هذه العارة وتبتدد مع
المدى :

اغوص في تراجم الأبدان والأحزان في مدينتي القديمة
وشيخها يُسحب في قيوده على حمارة له سقيمة
والجند في هجومهم والناس في رضوحهم وصحبة عظيمة
وموجة من الرمال مشربة لكي تراقب الهزيمة
« اليوم بي وفي غد بكم » وبأد المدى حروفه اليتيمة

والمشهد الثاني مشهد معاصر بعنوان « صدمة » يصور سيارة تصدم
« المتكلم » فلا يدري هل هو واقف أو مرتطم على الأرض أو قافز إلى مكان آخر ،
غير أنه يظفر في الوجوه حوله فإذا هي بليدة لا يثيرها ما حدث ولا تعترض على
شيء ، ولا تب للحدة ، فلا يملك إلا أن يهتف بهتاف « الشيخ » الذي كان يجره
الجند ولا يعترض من أحد في مدينته القديمة وهو « اليوم بي وفي غد بكم » وتذهب
صرخته مدنى لأن حروفها يتيمة ليس لها من تنتمي إليه :

توقفت سيارة فجاءة وقفت أم هويث أم قفزت

صريرها يعوض في الأسفلت في سواد قلبه الذي كرهت
نظرت فالوحوه في ركودها فما يصيرها إذا سقطت
«اليوم في وفي غد بكم» وبدد المدى حروف البيتمة

فالبنية التحتية أو العميقة للمشهدين واحدة حيث يقع الظلم والعدوان فلا
يأبه أحد ولا يهتم أحد ويعبر العابرون في صمت بلا انزعاج أو اعتراض ، ولكن
البنية السطحية أو الظاهرة مختلفة أولاها قديمة والأخرى معاصرة ومع ذلك هما
متطابقتان ، فالظاهرة قديمة متحددة والظلم قديم متحدد ، والدس قديم متحدد
والخوف قديم متحدد ، وإذا لم تتحرك النفوس لما ترى من مظاهر الظلم والبعي
والعدوان فسوف يظل هذا الظلم حتى يأتي على كل واحد من الحائمين المدعورين
الحانعين «اليوم لي وفي غد بكم» .

٤ - الصبغة الحوارية في بعض القصائد ، وبخاصة في قصيدة « إلى متى
نبقى هنا » حيث يوظف فيها الحوار توظيفاً فنياً يخدم بنية القصيدة إذ يتجسّد كل
من المتحاورين اتجاهها يختلف عن الآخر فيدرك قارئ القصيدة أن بينهما اختلافاً في
المشرب وتبائنا حاداً يؤدي إلى عدم اتفاق الطريق والوجهة :

« لا شيء يربض في المر »
هذا أزيز الأنفس الحيرى تحلق في السدى
« وإلى متى نبقى هنا ؟ »

حتى ترى أعضاؤنا موت الضمائر والنسائم والرهوز
من خطوة نحو الفراغ المنتهى بين الفراغ
تبعثرين مشاعراً قتلى .

عدني بفجر

ليتي

لكن أنوار البراءة أطفئت
من يوم صار الحب يشعل بالدراهم

٥ - تميز الصور الاستعارية في قصائد هذا الديوان مما يلفت قارئها بوضوح وهي صور فيها بكاراة وطراجة . والحق أن الشاعر يفضل غيره بما يتكره من صور جديدة موظفة في سياقها توظيفاً جيداً . وفي هذه القصائد نجد عددًا من الصور الاستعارية البكر مثل « تجاعيد البيوت » و « عشش السكوث » و « سفينة لوعة » و « يرق في السما حزن دفين » و « مغلوله صرختي » وسوف أنقل لك مقطعاً من قصيدة « لحظات من العمر ضائعة » .

وحين استثارت دماءً الطريح عيون المدينة
نرعت يديك فجلجل صوت الطيور دماءً دماءً
وجلجل صوت الصخور .. جريمة
تقطر قلب السحاب حناناً على ثغر هذا الطريح
أفاق .. فضج بوجهك لونُ الفزع
أفاق .. وثبت تلمين ثوب الهلع
أفاق .. فأسلمت سافيك للريح ملدوعة بالجزع

والشعر يكتسب خصوصية لغته من هذه الصور الاستعارية الجديدة التي نجعله فناً لغوياً فريداً متميزاً .

وهناك كثير من الشعراء يستعملون صوراً استعارية غريبة ولكنها تكوّر غامضة غموضاً يصرف نفس المتلقي وتعييه هذه الصور الغريبة عن متابعتها ولا تثبت في روحه شوقاً جديداً لعالم جديد ، وأغلب الظن أن هذه الصور لا تكون إلا تداعياً لغوياً غير نابع من رؤية شعرية حقيقية ومن هنا يكون هذا الغموض غير المثمر في شعر كثير من الشعراء المعاصرين . أما صور قصائد « لو أنفك من زمني » فهي صور جديدة وواضحة في الوقت نفسه ومع وضوحها ليست ضحلة أو ساذجة أو هشة بل هي في الحقيقة صور جيدة محبة تميل إليها النفس وترى فيها ألماً يساعد على نمو بناء القصيدة .

٦ - مركزية بعض الصور . لدى كل شاعر عدد من الصور المركزية أو المحورية تتشكل في لأوعيه بطرق مختلفة وتظهر عفوية في كثير من قصائده ،

ويمكن شيع هذه الصور المحورية في شعر الشعراء المتميزين . ومما يلفت النظر في قصائد هذا الديوان أن صورة الفحيح والأفعى والأفعوان تبدو على أنها صورة محورية تظهر في كل المواقف إيجاباً أو سلباً ، ففي المواقف المؤلة يكون هناك الفحيح أو الأفعى أو الأفعوان « وكل فكرة تفح قاسية » « تفح فكرة لوأد طفلة » .

الحقد شوك في رباهم ودخان
شربوا وهم الصحارى وارتدوا شك الزمان
دمهم جمر يفتح الغل فيه أفعوان

وفي قصيدة أخرى نجد الإحالة إلى السم الذي مصدره الأفاعي :
جمل الأمس أقي أحماله تقطر سما
فشرينا وإذا أعصابنا تنضح حمى

وفي قصيدة « براءة » تسير القصيدة ناعمة رقيقة حاملة حتى يأتي الفحيح فنجد التحول :

وفي دجى ليلة فحت دقائقها	كألف أفعى تراءت في مآقيه
تسلقت ظهره شقت عباءته	غاصت بأنيابها في لحم أيديه
فغاب عن وعيه من هول لحظته	ولاح في حلمه غول يناديه
حتى إذا عاد من أعماق محنته	لم يلق صدرك مثل الأمس يؤويه

وفي قصيدة « لحظات من العمر ضائعة » نجد الاختلال يظهر حين تظهر صورة الأفعى :

دوائر وهم تجمع فيها الدهاء المباغت
كانت بداية هذا اللقاء
تمدين ساقك أفعى
تدور بساقي

فيختل مقود سيارتي في يدي
وترتج فوق مرايا السراب الدوائر

وفي القصيدة نفسها :

أفاق .. فأسلمت مافك للريح ملدوغة بالجزع
ودائما تظهر صورة الأفق بين الصور الحزينة الكابية :

طائر السمان يهوى ريشه ما عاد يقوى
شجر الحقل تعرى ما به من وسلوى
وغمام ظله فوق المدى أفعى تلوى
وقلوب مسها الغل فلم تطرب لنجوى

وفي مواقف الفرج والسرور يعبر عنها بأنه ليس هناك فحيح :

نخلقت وجوههم من حول معصمين يرحان في سلام
اتسعت عيونهم راشقة بألف نظرة رؤى الغرام
صمت على المدى فلا فحيح لا أفس لا صدى ولا كلام

لكن ذلك هذه الصورة بكمال مؤدنا بوقع كالأقلام ياتي بعدها مباشرة
ثم الصغار في المدى ساحل مروج ويهطل المطر

هكذا نجد أن هذه القصيدة من شعر الحورية التي يدور حها عدد من
الأمم وترتبط بها سماء أو حانا . ولصع هناك صور أخرى يذكر تسعها في
هذا الديوان ، ولكي نقسب فحسب . لإشارة إلى هذا الملمح لأسلوني الحاس

إن قصائد هذا الديوان قصائد شربة ، حيدة النعم ، ذات صور تنسم
بالكارة ، تعبر عما تويد به بأسلوب شعري متميز ، ولذلك فهي حديرة بالقراءة .

الفضائل الخافِئُ
من قضايا بناء الشعر

المبحث الأول

حركة الروى في القصيدة العربية

وقضية الفصل بين الشعر والنثر

في التقعيد النحوي

ليس من غاييتي في هذا البحث أن أتناول الشعر تناولاً فنياً أو نقدياً . وإن كان الخاطب الذي أود أن أجليه فيه - وهو حركة الروى وما تثيره من قضايا نحوية وشعرية - بعد أحد مقومات كون الشعر فناً مستقلاً متميزاً ، وهو من أظهر العناصر الشكلية في القصيدة العربية من حيث طريقة صياغتها وبشكائنها اللغوي . والحديث هنا مقصور على الشعر الذى اصطلح حديثاً على تسميته بالشعر العمودى أو الشعر القديم في مقابل الشعر الحر . بل على مرحلة من مراحل اصطلاح قدينا على وصفها بأنها فترة الاستشهاد أو الاحتجاج اللغوي ، وهي الفترة التي حددها النحويون واللغويون القدماء لدراسة مادتها اللغوية واستصفاء القواعد اللغوية المختلفة منها .

ولعل حركة لروى في القصيدة العربية تثير عددًا من القضايا النحوية الشعرية التي تحتاج إلى مناقشة وإعادة نظر . وإنني أعتقد أن الحديث عن الشعر من أية زاوية من زواياه يعد حديثاً عن الفن الشعري بمستوى ما من مستوياته . أن كل جانب من جوانبه - مهما بدا في ظاهره بعيداً عن الفن الشعري - يمكن أن يجر إليه - شاء أم أبى - بقية الجوانب الأخرى بدرجة تتفاوت في القرب من الفن أو البعد عنه حسب المعالجة المطروحة لأن قضية النسيج اللغوي الشعري معقدة متشابكة . ولا بد لتحليلها وفهمها من فك الخيوط أو فك بعضها على أية حال .

(١) نشر هذا البحث بمجلة المجمع اللغوي العدد ٥٣ .

وإذا كان الشعر - كما يقول مالارميه - يبنى من الكلمات لا من الأفكار ؛ فإن أية معالجة للشعر ينبغي أن يقوم أساسها الأول على التعامل مع اللغة التي يقال بها الشعر . وقواعد أي فن لا بد أن تكون نابعة من هذا الفن نفسه ، وهذا ما عبر عنه الشاعر صلاح عبد الصبور بقوله : « ولما كان الشعر لا يكتب بالأفكار ، وأيضاً لا يكتب بالصور العيانية كالأحلام ، ولكن بالكلمات ؛ فلا بد من اللجوء إلى رموز الكلام ، لكي يستطيع وصف هذا العالم الجديد المتفتح فحاة »^(١) ولذلك يرى الناقد رينيه ويلك أن مدرسة النقد الحقيقية هي التي ينبغي أن تتعامل بجديّة مع مقولة مالارميه السابقة^(٢) . ويلاحظ أن المهو كانت واسعة بشكل يدعو للأسى بين علم اللغة والنقد الأدبي ، وأن اللغويين لا النقّاد هم الذين اهتموا اهتماماً واسعاً بقضايا الأسلوب ولغة الشعر^(٣) .

ومن المنطلقات الأساسية في تناول أية ظاهرة لغوية في الشعر أن يكون هناك اعتراف كامل بأن الشاعر الحق سواء أكان قديماً أم معاصراً هو الذي يمتلك اللغة ، وهو الذي يبدع بها وفيها . والشعراء أو الفنانون هم الذين ينهجون المسحور ، أو هم الذين يبدعون المسحور - كما يقول الدكتور مصطفى ناصف -^(٤) وكل إبداع مغامرة - كما يقول أحد الشعراء المعاصرين - والشاعر الذي لا يدخل كل يوم في مغامرة جديدة مع اللغة التي يكتب بها يسجن نفسه في دائرة من الضائيق تضيق عليه يوماً بعد يوم حتى تقتله ، ويقول نزار قباني : « الشعراء - لا اللغويين ولا المسحورين ولا معلمي الإنشاء - هم الذين يحركون اللغة

(١) حياتي في الشعر ٢٣ (دار اقرأ)

(٢) K. S. The main trend of twentieth century literary criticism of the new criticism, ed. Stephen G. Nichols, Jr. (New Haven, 1963), P. 351.

(٣) انظر مقال Brian Lee

The new criticism and the language of poetry P. 29

Essays on style and language ed. by Roger

Fowler (London 1970)

(٤) البحر والشعر ٣٦ (فصول ٣ الثالث إبريل ١٩٨١ م) .

ويطورونها ويخضرونها ويعطونها هوية العصر^(٥). « والشعراء يستخدمون القواعد النحوية بوصفها نقطة انطلاق ينطلقون منها ، يوترونها ، ويجربون بها محاولة الحصول على أكثر الطرق فاعلية وتأثيرًا لقول ما يريدون^(٦). لذلك ينبغي أن نراجع أنفسنا كثيرًا قبل أن نصف تعبيرًا شعريًا ما بأنه خطأ ، ونعق لنا أن نتردد أكثر في قبول ما رده ابن فارس في كتابيه الصحاحي وذم الخطأ في الشعر^(٧) ، لأن الشاعر هو الذي يعلمنا كيف نتعامل مع الفن الشعري ، واللغة بالنسبة له أذاته وغايته ، وهو يعاني في سبيل الإبداع بها معاناة حاول بعض قدامى الشعراء أن يصفوا لنا طرفًا منها . يقول ذو الرمة^(٨) :

وشعر قد أرق له طريف أجنبه المساند والمحالا

ويقول عدي بن الرقاع العاملي^(٩):

وقصيدة قد بت أجمع بينها حتى أقوم ميلها وسنادها
نظر المثقف في كعوب قناته حتى يقيم ثقافه منادها

ويقول سويد بن كراع^(١٠) :

أبيت بأبواب القوافي كأنما أصادي بها سربا من النوحش نزعا
أكالها حتى أعرس بعدما يكون سحيرا أو بعيد فأهجعا

ويروي ابن جني قول الشاعر^(١١):

أعددت للحرب التي أعنى بها قوافيا لم أعني باجتلابها
حتى إذا أذلت من صعابها واستوسقت لي صحت في أعقابها

(٥) فنى مع الشعر : ٥١

Paul Roberts, Modern Grammar, P. 8 (new york 1968)(٦)

(٧) انظر مناقشة رأيه في كتابي « الضرورة الشعرية في النحو العربي » ١٥٧ إلى ١٦٣ (مكتبة

العلوم ١٩٧٩)

(٨) الموشح للمزبان : ٣ والمحاضرات لسان حتى ٣٢٥/١

(٩) الشعر والشعراء لسان قنية : ٧٨ والموشح : ٣ والمحاضرات ٣٢٥/١ ودلائل الإعجاز ٥١٢

(١٠) البيان والبيان للحافظ ١٠/٧ والشعر والشعراء : ٧٨ والموشح ٣ والأعاني ٣٥٤/١٢

محاضرات ٣٢٦/١

(١١) المحاضرات ٣٢٦/١

وهذه المعاناة في سبيل التجربة الشعرية تهون أمام الغاية المتوخاة منها ،
فالشعراء يعتقدون - بتعبير بعض الشعراء المعاصرين - أن « الشعر هو اغتصاب
العالم بالكلمات » وأن الشاعر هو الطفل الذي يسمح له في المجتمع العربي أن
يلعب باللغة^(١٢) . واللعب باللغة في هذا السياق يعني الإبداع بها . ويجب أن
يسمح له النحويون بهذا أيضًا .

وإذا كان المتكلم باللغة - أية لغة - عليه أن يعرف مفردات هذه اللغة
ودلالاتها ، والنظام التركيبي لهذه اللغة ، وقوانين الاختيار بين المفردات بعضها
والعض الآخر ، فإن الشاعر عليه أن يضيف إلى هذا كله قوانين وضع هذا كله في
نظام مقطعي معين يعرف بالوزن ، ونظام صوتي خاص يعرف بالقافية . والقافية
هي التي تختم كمية معينة من المقاطع تشكل دائرة متساوية مع الدائرة المقطعية التي
تليها ، وكل دائرة منها تسمى البيت ، حتى تتم القصيدة .

والوزن والقافية من أظهر العناصر الشكلية للشعر ، وهما يمثلان الجانب
الموسيقي البارز فيه ، وعريرة الموسيقى أو الإحساس بالنغم أبعد معين يدفعان إلى
قول الشعر في رأي أرسطو^(١٣) . وقد عرف ابن سينا الشعر فقال : إن الشعر هو
كلام مخيل مؤلف من أقوال موروثة متساوية ، وعند العرب مقفأة . ومعنى كونها
موروثة أن يكون لها عدد إيقاعي . ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول
مها مؤلفًا من أقوال إيقاعية ، فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر . ومعنى
كونها مقفأة هو أن يكون الحرف الذي يختم به كل قول منها واحدًا^(١٤) .

وكان يقصد بالإنشاد - وهو طريقة إلقاء الشعر قديمًا - إلقاء القصيدة
بطريقة تزرر موسيقاها وتظهر جودة النغم فيها . وكان لا يقال « ألقى قصيدة » أو
« كتب قصيدة » وإنما كان يقال : « أنشد قصيدة » وذلك « لأن المنشد يرفع

(١٢) انظر : ما هو الشعر ليزار فاني ٤٢ ، ٩٥ .

(١٣) والدافع الثاني هو المحاكاة . انظر كتاب أرسطو في الشعر ٣٦ ، ٣٨ ترجمة د. شكري عاز

وانظر ترجمة د. عبد الرحمن بدوي ص ١٢٩ .

(١٤) في الشعر من كتاب الشفاء لأبي سينا ١٦١ (مع كتاب في الشعر لأرسطوطاليس - ترجمة

عبد الرحمن بدوي)

بالمشدد صوته » كما يقول صاحب أساس البلاغة - والشديد : رفع الصوت ، ومن هذا إنشاد الشعر ، إنما هو رفع الصوت^(١٥) . وكان بعض الشعراء يعي في شعره ، والأعشى أحد هؤلاء « فكانت العرب تسميه صاجة العرب »^(١٦) ولعل المقصود من الغناء بالشعر إنشاده بأناة وترسل ، وتمهل وتؤدة تين موسيقاه ، لأن الشعر وضع للغناء والترنم^(١٧) كما يقول سيبويه وهم يترنمون بالشعر ويحدون به « ويقع فيه تطريب لا يتم إلا بمد الحرف »^(١٨) ولذلك كان الوقف على أواخر الأبيات مختلفاً عن نظام الوقف في النثر ، وقد عقد سيبويه في كتابه باباً سماه « باب وجوه القوافي في الإنشاد » قال فيه : أما إذا ترنموا فإيهم يلحقون الألف والياء والواو ما ينون وما لا ينون ؟ لأنهم أرادوا مد الصوت . وذلك قوله :
(وهو امرؤ القيس) :

فقا نيك من ذكرى حبيب ومنزلي

وقال في النصب ليزيد بن الطثرية :

فبقنا نعيد الوحش عنا كأننا قتيلان لم يعلم لنا الناس مصراعاً

وقال في الرفع للأعشى :

هريرة ودعها وإن لام لانمو

هذا ما ينون . وما لا ينون فيه قولهم لجرير :

أقل اللوم عاذل والعتابا

وقال في الرفع لجرير :

متى كان الحيام بذى طلوح سقيت الغيث أينها الحيامو

وقال في الجر لجرير أيضاً :

أيها منزلنا بعف سويقة كانت مباركة من الأيامي

(١٥) اللسان (نشد)

(١٦) الأغاني ٢/٢٩٩ (دار الكتب المصرية)

(١٧) الكتاب ٢/٢٩٩ (طبعة بولاق) .

(١٨) شرح السرائر لكتاب سيبويه ٢٠٢/١ (مخطوط بدار الكتب المصرية) .

وإنما ألحقوا هذه المدة في حروف الروى لأن الشعر وضع للغناء والترنم فألحقوا كل حرف الذي حركته منه «^(١٩) وهناك وجوه أخرى للإنشاد تكشف عن اختصاص الشعر بنظام مخصوص ، ومن ذلك تحريك الفعل المجزوم في القافية بالكسر كقول امرئ القيس :

أغرك مني أن حبك قاتلي وأنك مهما تأمري القلب يفعل^(٢٠)

وكذلك تحريك الفعل الساكن بالكسر كقول طرفة بن العبد :

متى تأتني أصبحك كأساً روية وإن كنت عنها في غنى فاغن وازدد^(٢١)

فقد كسرت اللام في الفعل (يفعل) المجزوم ، والفعل (اردد) المبني على السكون لإطلاق القافية ووصلت بحرف المد للترنم ، وقد يترتب أحياناً على مد الحرف خروج عن البنية المألوفة للكلمة « ولعل ذلك لإقامة وزن الشعر وتسوية قوافيه »^(٢٢) كما يقول ابن فارس نفسه .

ولما كان الوزن « هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لا تفاقها في عدد الحركات والسكنات »^(٢٣) كما يقول حازم القرطاجني - التزم في الشعر العربي الوزن الواحد والقافية الموحدة في القصيدة الواحدة من أول بيت فيها إلى آخر بيت ، إذ إن البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية . ولم يحدث أن خلط شاعر قديم بين وزن وآخر أو بين قافية وأخرى في القصيدة الواحدة لما يترتب على ذلك من نشاز وخروج عن اطراد الكمية المتساوية في الترتيب والزمن .

(١٩) الكتاب ٢/ ٢٩٨ . ٢٩٩ (طبعة بولاق) .

(٢٠) ديوانه ١٣ (تحصيل محمد بن الفضل الرازي) . وفي قصيدة سيبويه : « وسعة فعل مضارعة حركت جميعها بالكسر .

(٢١) ديوانه ٢٢ («مجموعات مجمع اللغة العربية بدمشق») . وفي قصيدة عدا هذا بيت آخر انتهى بفعل أمر مبني على السكون وحركت بالكسر وأربعة عشر فعلاً مقفاً عدا هذا . حركت بالكسر .

(٢٢) القاسمي : ٣٨٠ (تحقيق السيد أحمد عقرر) .

(٢٣) مباح اللغاة ومراج الأدياء : ٢٦٣ .

ووحدة القافية تكون بالفزاعها أمرين - أولهما : الروى الواحد وهو الحرف الذي تبني عليه القصيدة وتنسب إليه فيقال قصيدة رائية وقصيدة دالية^(١٢٤) الخ . وثانيهما الخرى الواحد وهو حركة الروى سواء أكانت فتحة أم كسرة أم ضمة .

وقد كان للعرب اهتمام خاص بالقافية . يقول ابن سينا « فلا يكاد يسمى
عندنا بالشعر ما ليس بمقفى . » (٢٥) ولذلك حافظوا على اضراء حركة الروى حتى
تتساوى أواخر الأبيات « لأن الشعر موضع الترويح والعناء وترجيع الصوت
ولا سيما في أواخر الأبيات » (٢٦) وبالف بعضهم في ذلك حتى إنهم يطلبون إلى
الشاعر أن يلتزم حركة ما قبل الروى أيضا ليكون ذلك أدعى لاتفاق الصوت .
وعناسة الحركة . ويتوحدون في القافية أن تكون عذبة الحرف ملسة المخرج ، وأن
يقصد لتصيير مقطع الصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها ، فإن
الفحول الخيدين من الشعراء القدماء والمحدثين يتوحدون ذلك ولا يكادون يعدلون
عنه . وربما صرغوا بيانا آخر من القصيدة بعد البيت الأول . وذلك يكون من
اقتدار الشاعر ، وسعة خبره « على حد وصف قدماء من جعفر (٢٧) .

ويقول أبو الفتح ابن حني : « ألا ترى أن العناية في الشعر إنما هي بالقوافي
فإنها المقاطع . وكذلك كلما تطرف الحرف في القافية اردادوا عناية به وعحافظة
على حكمه (٢٨) وحكمه الذي يحافظ عليه هو حكمه من حيث التماثل الصوتي مع
بقية الأبيات ومن حيث التوافق الحركي كما سوف نرى بعد قليل .

إحاروه وهي الأحزان مع غيرها من الحزن
تكنف محول القائل مما يدل على أنه مقصود

تأليف محمد الفاضل حماد على أنه مضمون
سابق ١٩٥٥، ١٩٥٦، ١٩٥٧، ١٩٥٨، ١٩٥٩، ١٩٦٠، ١٩٦١، ١٩٦٢، ١٩٦٣، ١٩٦٤، ١٩٦٥، ١٩٦٦، ١٩٦٧، ١٩٦٨، ١٩٦٩، ١٩٧٠، ١٩٧١، ١٩٧٢، ١٩٧٣، ١٩٧٤، ١٩٧٥، ١٩٧٦، ١٩٧٧، ١٩٧٨، ١٩٧٩، ١٩٨٠، ١٩٨١، ١٩٨٢، ١٩٨٣، ١٩٨٤، ١٩٨٥، ١٩٨٦، ١٩٨٧، ١٩٨٨، ١٩٨٩، ١٩٩٠، ١٩٩١، ١٩٩٢، ١٩٩٣، ١٩٩٤، ١٩٩٥، ١٩٩٦، ١٩٩٧، ١٩٩٨، ١٩٩٩، ٢٠٠٠، ٢٠٠١، ٢٠٠٢، ٢٠٠٣، ٢٠٠٤، ٢٠٠٥، ٢٠٠٦، ٢٠٠٧، ٢٠٠٨، ٢٠٠٩، ٢٠١٠، ٢٠١١، ٢٠١٢، ٢٠١٣، ٢٠١٤، ٢٠١٥، ٢٠١٦، ٢٠١٧، ٢٠١٨، ٢٠١٩، ٢٠٢٠، ٢٠٢١، ٢٠٢٢، ٢٠٢٣، ٢٠٢٤، ٢٠٢٥، ٢٠٢٦، ٢٠٢٧، ٢٠٢٨، ٢٠٢٩، ٢٠٣٠، ٢٠٣١، ٢٠٣٢، ٢٠٣٣، ٢٠٣٤، ٢٠٣٥، ٢٠٣٦، ٢٠٣٧، ٢٠٣٨، ٢٠٣٩، ٢٠٤٠، ٢٠٤١، ٢٠٤٢، ٢٠٤٣، ٢٠٤٤، ٢٠٤٥، ٢٠٤٦، ٢٠٤٧، ٢٠٤٨، ٢٠٤٩، ٢٠٥٠، ٢٠٥١، ٢٠٥٢، ٢٠٥٣، ٢٠٥٤، ٢٠٥٥، ٢٠٥٦، ٢٠٥٧، ٢٠٥٨، ٢٠٥٩، ٢٠٦٠، ٢٠٦١، ٢٠٦٢، ٢٠٦٣، ٢٠٦٤، ٢٠٦٥، ٢٠٦٦، ٢٠٦٧، ٢٠٦٨، ٢٠٦٩، ٢٠٧٠، ٢٠٧١، ٢٠٧٢، ٢٠٧٣، ٢٠٧٤، ٢٠٧٥، ٢٠٧٦، ٢٠٧٧، ٢٠٧٨، ٢٠٧٩، ٢٠٨٠، ٢٠٨١، ٢٠٨٢، ٢٠٨٣، ٢٠٨٤، ٢٠٨٥، ٢٠٨٦، ٢٠٨٧، ٢٠٨٨، ٢٠٨٩، ٢٠٩٠، ٢٠٩١، ٢٠٩٢، ٢٠٩٣، ٢٠٩٤، ٢٠٩٥، ٢٠٩٦، ٢٠٩٧، ٢٠٩٨، ٢٠٩٩، ٢١٠٠، ٢١٠١، ٢١٠٢، ٢١٠٣، ٢١٠٤، ٢١٠٥، ٢١٠٦، ٢١٠٧، ٢١٠٨، ٢١٠٩، ٢١١٠، ٢١١١، ٢١١٢، ٢١١٣، ٢١١٤، ٢١١٥، ٢١١٦، ٢١١٧، ٢١١٨، ٢١١٩، ٢١٢٠، ٢١٢١، ٢١٢٢، ٢١٢٣، ٢١٢٤، ٢١٢٥، ٢١٢٦، ٢١٢٧، ٢١٢٨، ٢١٢٩، ٢١٣٠، ٢١٣١، ٢١٣٢، ٢١٣٣، ٢١٣٤، ٢١٣٥، ٢١٣٦، ٢١٣٧، ٢١٣٨، ٢١٣٩، ٢١٤٠، ٢١٤١، ٢١٤٢، ٢١٤٣، ٢١٤٤، ٢١٤٥، ٢١٤٦، ٢١٤٧، ٢١٤٨، ٢١٤٩، ٢١٥٠، ٢١٥١، ٢١٥٢، ٢١٥٣، ٢١٥٤، ٢١٥٥، ٢١٥٦، ٢١٥٧، ٢١٥٨، ٢١٥٩، ٢١٦٠، ٢١٦١، ٢١٦٢، ٢١٦٣، ٢١٦٤، ٢١٦٥، ٢١٦٦، ٢١٦٧، ٢١٦٨، ٢١٦٩، ٢١٧٠، ٢١٧١، ٢١٧٢، ٢١٧٣، ٢١٧٤، ٢١٧٥، ٢١٧٦، ٢١٧٧، ٢١٧٨، ٢١٧٩، ٢١٨٠، ٢١٨١، ٢١٨٢، ٢١٨٣، ٢١٨٤، ٢١٨٥، ٢١٨٦، ٢١٨٧، ٢١٨٨، ٢١٨٩، ٢١٩٠، ٢١٩١، ٢١٩٢، ٢١٩٣، ٢١٩٤، ٢١٩٥، ٢١٩٦، ٢١٩٧، ٢١٩٨، ٢١٩٩، ٢٢٠٠، ٢٢٠١، ٢٢٠٢، ٢٢٠٣، ٢٢٠٤، ٢٢٠٥، ٢٢٠٦، ٢٢٠٧، ٢٢٠٨، ٢٢٠٩، ٢٢١٠، ٢٢١١، ٢٢١٢، ٢٢١٣، ٢٢١٤، ٢٢١٥، ٢٢١٦، ٢٢١٧، ٢٢١٨، ٢٢١٩، ٢٢٢٠، ٢٢٢١، ٢٢٢٢، ٢٢٢٣، ٢٢٢٤، ٢٢٢٥، ٢٢٢٦، ٢٢٢٧، ٢٢٢٨، ٢٢٢٩، ٢٢٣٠، ٢٢٣١، ٢٢٣٢، ٢٢٣٣، ٢٢٣٤، ٢٢٣٥، ٢٢٣٦، ٢٢٣٧، ٢٢٣٨، ٢٢٣٩، ٢٢٤٠، ٢٢٤١، ٢٢٤٢، ٢٢٤٣، ٢٢٤٤، ٢٢٤٥، ٢٢٤٦، ٢٢٤٧، ٢٢٤٨، ٢٢٤٩، ٢٢٥٠، ٢٢٥١، ٢٢٥٢، ٢٢٥٣، ٢٢٥٤، ٢٢٥٥، ٢٢٥٦، ٢٢٥٧، ٢٢٥٨، ٢٢٥٩، ٢٢٦٠، ٢٢٦١، ٢٢٦٢، ٢٢٦٣، ٢٢٦٤، ٢٢٦٥، ٢٢٦٦، ٢٢٦٧، ٢٢٦٨، ٢٢٦٩، ٢٢٧٠، ٢٢٧١، ٢٢٧٢، ٢٢٧٣، ٢٢٧٤، ٢٢٧٥، ٢٢٧٦، ٢٢٧٧، ٢٢٧٨، ٢٢٧٩، ٢٢٨٠، ٢٢٨١، ٢٢٨٢، ٢٢٨٣، ٢٢٨٤، ٢٢٨٥، ٢٢٨٦، ٢٢٨٧، ٢٢٨٨، ٢٢٨٩، ٢٢٩٠، ٢٢٩١، ٢٢٩٢، ٢٢٩٣، ٢٢٩٤، ٢٢٩٥، ٢٢٩٦، ٢٢٩٧، ٢٢٩٨، ٢٢٩٩، ٢٣٠٠، ٢٣٠١، ٢٣٠٢، ٢٣٠٣، ٢٣٠٤، ٢٣٠٥، ٢٣٠٦، ٢٣٠٧، ٢٣٠٨، ٢٣٠٩، ٢٣١٠، ٢٣١١، ٢٣١٢، ٢٣١٣، ٢٣١٤، ٢٣١٥، ٢٣١٦، ٢٣١٧، ٢٣١٨، ٢٣١٩، ٢٣٢٠، ٢٣٢١، ٢٣٢٢، ٢٣٢٣، ٢٣٢٤، ٢٣٢٥، ٢٣٢٦، ٢٣٢٧، ٢٣٢٨، ٢٣٢٩، ٢٣٣٠، ٢٣٣١، ٢٣٣٢، ٢٣٣٣، ٢٣٣٤، ٢٣٣٥، ٢٣٣٦، ٢٣٣٧، ٢٣٣٨، ٢٣٣٩، ٢٣٤٠، ٢٣٤١، ٢٣٤٢، ٢٣٤٣، ٢٣٤٤، ٢٣٤٥، ٢٣٤٦، ٢٣٤٧، ٢٣٤٨، ٢٣٤٩، ٢٣٥٠، ٢٣٥١، ٢٣٥٢، ٢٣٥٣، ٢٣٥٤، ٢٣٥٥، ٢٣٥٦، ٢٣٥٧، ٢٣٥٨، ٢٣٥٩، ٢٣٦٠، ٢٣٦١، ٢٣

(٢٥) حوامع علمه المصنف لأسر مباح، ١٢٢، ١٢٣ (حقيق: كبرى بوست)

(٢٦) شرح شافية ابن اخاب للرعي ٣١٦/١
(٢٧) شرح شافية ابن اخاب للرعي ٣١٦/١ (٢٨) شرح شافية ابن اخاب للرعي ٣١٦/١

۳.۵.۱۰

(٢٨) الخواص : ٨٥/٩ .

إلى الثقافة الموحدة في التصيدة العربية دوراً أبعاد من كونها ذات ماهية
صحية متعلقة بالذوق المتغيرة - أي الأبيات في الشعر . وليس خلاف هذا
طبيعة الحان عقد مقارنة بين الشعر القديم والشعر الحر . فإن الشعر الحر حرر من
البرام والثقافة الموحدة في التصيدة ، وبذلك احتف دور الثقافة فيه ، ويمكن أن
يلتمس لها وظيفة مختلفة عن وظيفتها في التصيدة القديمة .

إن المقايمة الموحدة المقصيدة تقوم بدور كبير في اختيار الصور التي تشكل
مها لقصيدة . وكلما كانت الكلمات المشتملة على روى قصيدة متساعدة في
معالانها الدلالية كان ذلك أدعى إلى صم المتساعدات في بناء واحد . لأن الشاعر
حينئذ مضطر إلى محاولة التوفيق بين هذه المتساعدات والتماس أوجه المتشابهة وتآلف
التي تسوع مع هذه الصور حننا إلى حب في قصيدة واحدة مما يقدم توارنا بين
عناصرها المختلفة من صور وتعبير وموسيقى . وهذا التوارن موهبة تستطيع
القصيدة الجيدة أن تحققها بأسلوبها الخاص ^(٣٥) وهذا معنى ما يرويه صاحب
الموضح من أنه « ليس كل من عقد ورنًا بقافية فقد قال شعرًا » . الشعر بعد من
ذلك ماما . وأمر النظام ^(٣٦) . وليس هناك معنى لما يسميه أندريس « الإعراف
في الشكلية » الذي يؤذي من وجهة نظره « إلى تفكك القصيدة أي من
وجود الإبداع بشكل مستقل عن الصور والأفكار » . أن يكون له وظيفة تخدمه
عن وظيفة القصيدة ^(٣٧) . لأن وظيفة القصيدة حكمة لحل حادها لغوية
والفكرية في وحدة متلاحمة لا يمكن فصلها .

إن اتحاد حركة البرور في القديس يوحنا إلى الطريقة بركيت ليت استعرب
تسميها بركيت حيث توافق حركته - إذا كانت للإحزاب أو الساء أو غيرها
مع الحركة التي لها هذا الشاخص عميق ثوروي قصيدته . فعندما نقراً مطلع معانقة
طريقة مثلاً :

سنة الفيل ...

... ثمة ...

... كجاء البومة في ظاهري ليد

عليها أن توقع أن المقطع الصوتي الذي سينتهي به كل بيت فيها هو (دى) ، وسوف يتوارد على ذهنك كذلك الكلمات التي تنتهي بهذا المقطع ويكون حرة من المتعة الفنية أن ترى كيف ينجح الشاعر في سلك هذه الكلمات في إطار صوره . وعندما نقرأ مطلع قصيدة لبيد :

عفت الديار عليها فمقامها نسي تأبد غولها فرحامها

توقع أن المقطعين الآخرين (هـ / ها) مع جزء من المقطع السابق عليهما وهو الفتحة الطويلة ، أو الألف ، لابد أن تتكرر في بقية أبيات القصيدة (سامها) ولابد أن تكون الميم مضمومة متصلة بصير لغائية المؤنثة ، والقصيدة ثمانية وثمانون بيتاً ، دون أن تتكرر كلمة من هذه الكلمات .

وتكاد حركة الروى تكون مفتاحاً للبيت كله ، لأن الكلمة في آخر البيت لابد أن تأخذ مكانها مطمئنة مستقرة من حيث النحو من جانب ، ومن حيث التماثل الصوتي والحركي مع بقية الأبيات من جانب آخر ، فهي تخدم في اتجاهين متعاونين : تركيب البيت السحوي ، وإيقاع القصيدة الصوتي .

ومن المعروف بداهة أن جزءاً من عقريّة الشاعر أن يؤلم في تناسق فريد بين متطلبات العرف اللغوي للجماعة اللغوية التي يعيش فيها ، والصياغة الشعرية لقصيدته . ولا يمكن الفصل بين أجزاء لحظة الخلق الشعري ، بحيث يمكن القول بأن صياغة البيت من الشعر تكون نتيجة لعدد من التفاعلات المختلفة التي يموج بها ذهن الشاعر . وهي عمليات ذهنية معقدة متشابكة لا يمكن تبين مراحلها وأجزائها ، حتى الشاعر نفسه لا يستطيع ذلك^(٣٢) .

ومع قدرة الشاعر الخاصة على الخلق والابتكار لا يمكن أن ننسى أنه عضو في جماعة لغوية لها عرفها ونظامها اللغويان اللذان لا يستطيع مخالفتها بسهولة ، أو الاتعاد عنهما ، وإلا فقد وظيفة التوصيل والإبلاغ . والجماعة اللغوية من ناحية

(٣٢) انظر مشكلة العز للدكتور زكريا إبراهيم وخاصة الفصل السادس « مشكلة الإبداع الفني »

١٩٥١ ١٩٥٢ ، (مجلة مصر ١٩٧٩) .

أخرى تنظر إليه بوصفه شخصاً متميزاً وبوصفه أيضاً قادراً على تغيير بعض هذا المألوف من نظامها وتسمح له بذلك ، وهي - أي الجماعة اللغوية - مهياة لتقبل ما يأتي به الشاعر . وعلى هذا ينق لنا أن نفترض أن ما ورد لنا من الشعر القديم الذي تناقلته الرواة جيلاً بعد جيل حتى عصر التدوين قد لقي القبول من الجماعة اللغوية ، وأن النظام اللغوي لهذا الشعر يقره أفراد هذه البيئة اللغوية ، بحيث يصبح على الساحة - وهم المعنون باستصفاء قواعد اللغة من عمادها اللغوية الموجودة بالفعل ، كل مستوى على حدة - ألا يفترضوا أو يشترعوا نظاماً جديدة وأن يكون عنهم في إطار ما وجد ، لا فيما ينبغي أن يوجد .

إن قواعد « نحو الشعر » كما يقدمها لنا « الشعر » تختلف في كثير من مظاهرها عن القواعد التي قدمها لنا النحويون . وقد بدأت المشكلة عندما حاول النحويون فرض القواعد على الشعر من خارجه . وكان عليهم - وقد أكثروا من الاستشهاد بالشعر - أن يدركوا أن للشعر بوصفه « فناً » قواعد خاصة به قد تتفق مع ما استخلصوه من النثر أو تختلف^(٣٣) ، وإن كان يمكن القول بأنهم عندما قرروا أن للشعر « ضرورات » يعترفون بأن هذا نظام مخصوص ، غير أن تسميته « ضرورة » قد تدعو إلى تحسب والفرقة منه ، مع أن الضرورة جانب من جوانب كثيرة في هذا النظام الشعري . إن الساحة عندما أنكروا بعض الظواهر النحوية في الشعر ، أنكروها لأنهم قاسوها على المنطوق في النثر ، أي أنهم فرضوا على الشعر قواعد من خارجه ، ولو أنهم فصلوا الشعر عن النثر في التقعيد لما أنكروا من الشعر ما أنكروا ، على أن كثيراً مما أنكروا في الأشعار قد احتج له جماعة من النحويين بأهل العلم بلغات العرب ، وأوجبوا العذر للشاعر فيما أورده منه ،

(٣٣) يؤثر الشعر نتيجة لالتزامه بنوا القواعد الصوتية فيه بطريقة خاصة بعض الصبغ على بعضها الآخر . وقد يترتب على ذلك تغير صبح بعض الكلمات لتلائم مع الوزن ، وقد يكون سب تعدد بعض الصبغ . إجمالاً استعمال الشعر . انظر كتاب « الضرورة الشعرية في النحو العربي » ٢١٩ . وما بعدها (مكتبة دار الفنون ١٩٧٩ م) . انظر كذلك « فصول في فقه العربية » للدكتور رمضان عبد التواب . ١٥٥ وما بعدها (مكتبة الخاخي ١٩٨٠ م) . وفي الفافية والأصوات اللغوية » للدكتور عوني عبد الرزوق : ١١٧ وما بعدها (الخاخي ١٩٧٧ م) .

وردوا قول عائبه والطاعن عليه ، وضربوا لذلك أمثلة قاسوا عليها ، ونظائر اقتدوا بها ، ونسبه بعضهم إلى ما يَحتمله الشعر أو يضطر إليه الشاعر ^(٣٤) .

هل كان يمكن للشاعر أن يخالف بين حركات الروى في القصيدة الواحدة ؟ وإذا تعارض نظام الشعر مع نظام النحو فأيهما يؤثر الشاعر ؟ وهل يمكننا - إذا ورد من الشعر القديم ما يعد مغالفاً للنظام النحوي الذي حدده النحويون - أن نخطئ الشاعر في نظام الإعراب أو أن علينا في هذه الحالة أن نصحح قواعد الإعراب - في الشعر خاصة - بما يقول الشاعر ولا سيما إذا كان هذا الشاعر ممن عاشوا في فترة الأستشهاد اللغوي ؟

لعل أصول الوصف اللغوي الصحيح تدعونا إلى عدم تخطئة الشاعر لأن الشاعر بالنسبة إلى النحوي راو لغوي informant على النحوي أن يصف ما يقوله فسحب دون أن يعترض على ما يقول ، وهذا المبدأ اللغوي المهم تنبه له الفرزدق قديماً عندما قال قوله المشهورة « عليّ أن أقول وعليكم أن تتأولوا » .

ومن جانب آخر لا يمكن للشاعر أن يضحى بقواعد الشعر أو مراعاة أحكام القصيدة في سبيل شيء آخر ، ولا يمكن للشاعر أن يخالف بين حركات روى القصيدة الواحدة : فقد كان الشاعر ينطلق قصيدته بما يوافق نظام الشعر . قد نجد النحاة وغيرهم فيما بعد وفقاً لنطقهم هم أن بعض الأبيات لا تتفق نهاياتها مع قواعد النحو . ولكن هذه المسألة تحتاج إلى مناقشة وإعادة نظر ، على أننا لا نلغي دور الرواة وما قاموا به في هذا الصدد ، ولا النحاة أنفسهم . في تعليق المرزوقي على بيت تأبط شراً :

فأبت إلى فهم ولم أك آيياً وكَم مثلها فارقتها وهي تصفر

أشار إلى رواية ابن جني له وهي « فأبت إلى فهم وما كدت آيياً » وعابها عليه قائلاً : واختار بعضهم أن يروى « فأبت إلى فهم وما كدت آيياً » وقال : كذا وجدته في أصل شعره . قال : ومثله في أنه رد إلى الأصل ووضع اسم الفاعل

كل امرئ راجع يومًا لشيمته
إني أني أني ذو محافظة
وقول جرير :

وإن تخالقي أخلاقًا إلى حين
وإن أني أني من أبيين (٣٨)

عرين من عرينة ليس منا
عرفنا جعفرًا وبني أبيه

برئت إلى عرينة من عرين
وأنكرنا زعانف آخرين (٣٩)

وقول سحيم بن وثيل :

عذرت البزل إن هي خاطرتني
وماذا يدري الشعراء مني

فما بالي وبال ابني لبون
وقد جاوزت رأس الأربعين (٤٠)

وقول الفرزدق :

إني لباك على ابني يوسف جزعًا
ما سد حي ولا ميت مسدما

ومثل فقدحما للدين بسكيبي
إلا الخلائف من بعد النبيين (٤١)

٢ - ما يسميه السادة « الخرج على الخوار » شعر في حقيقة أمره ، وافقة حركاته
وبني البيت لحركة روى القصيدة كلها ، وقد تجاوزت الحاجة عن ذلك ، وضعوا
هذه الظاهرة هذا المصطلح . ومن ذلك قول دريد بن القيسمة في رثاء أخيه ،
والقافية على روى الدال المكسورة :

وكنت كذات البو رعت فأقبلت
فطاعنت عنه الخيل حتى تبددت

إلى حده من مسك سبق مجلد
وحتى علاني حالك اللون أسود (٤٢)

و (أسود) نعت للكلمة (حالك) المرفوعة .

(٣٨) الفضليات ١٦٠ والطر شرح الفضليات للشربوني ٦٠٠ حيث يفسر : « آخرى حمة السادة »
عمرى الدمع المكسر فجعل الإعراب في آخره لفروجه .

(٣٩) الموشح ١٧ والطر ديوان جرير ٢٢٩ تخفيف د نعمان محمد نسي طه .
(٤٠) الأصمعيات ١٩ والموشح ١٧ ، ١٨ وشرح التصريح ٧٧١ وفيه : الرواية مكسر الداء على
أنها كسرة الداء ، « الخرج على الخوار » أي الخرج على الخوار .
المكسر وجعل إعرابه في آخره كما يفعل في فنياء .

(٤١) الموشح ٢١

(٤٢) الأصمعيات ١٠٩

ومن ذلك قول امرئ القيس في معلقته يصف جبلاً غب مطر :
 كأن طمية الجيمر غدوة من السيل والغشاء فلكة مغزل
 كأن أبانا في أفانين ودقه كبير أناس في بنجاد زمزل^(٢٣)
 و « كبير الأناس » هو المزمّل فحق زمزل أن تكون مرفوعة ولكنها جرت
 موافقة لروى القصيدة وقال النحاة في الاحتيال لها إنها جرت على الجوار .

وقال زهير :

لعب الرياح بها وغيرها بعدي سواقي المور والقطر
 فخفض « القطر » على الجوار - كما يقول صاحب الإنصاف - وإن كان
 ينبغي أن يكون مرفوعاً ؛ لأنه معطوف على « سواقي » ولا يكون معطوفاً على
 « المور » وهو الغبار - ، لأنه ليس للقطر سواف كالمرور حتى يعطفه عليه .
 وقال الآخر :

كأنما ضربت قدام أعينها قطناً بمستحصد الأوتار مخلوج
 فخفض « مخلوج » على الجوار ، وكان ينبغي أن يقول « مخلوجاً » ؛
 لكونه وصفاً لقوله « قطناً » ولكنه خفضه على الجوار ، وقال الآخر :
 كأن نسج العنكبوت الرمل

فخفض « الرمل » على الجوار ، وكان ينبغي أن يقول « المرملا » لكونه
 وصفاً للنسج لا للعنكبوت^(٢٤) . والنسج مذكر والعنكبوت أنثى كما يلاحظ
 سيويه^(٢٥) .

إن مسألة « الجر على الجوار » هذه مسألة اصطلاحية النحويون لتفسير هذه
 الأبيات التي لم يجدوا بها سبباً يؤدي إلى جر الكلمات المجرورة وفقاً لنظام القافية

(٢٣) ديوان امرئ القيس : ٢٥ .

(٢٤) الأنصاف في مسائل الخلاف : ٦٠٣-٦٠٧ (الطبعة الرابعة ١٩٦١) وانظر الخصائص

٢٢١/٣

(٢٥) سيويه : ٤٣٧/١ (طبعة هارون)

أو حركة الروى بها ، وليست بطبيعة الحال ظاهرة مطردة في كل اسم مجرور يليه اسم آخر ، وإلا كان من حقنا أن ننطق كل اسم - إذا وقع بعد اسم مجرور - مجرورًا . الجر على الجوار أو المخاورة إذا قضية خاصة تتصل بهذه الأبيات دون غيرها ، وقد أوجدتها محافضة الشعراء على توحيد حركة الروى ، وعدم اعتراف النحويين بأنه يمكن أن يخالف نظام الإعراب فحاولوا أن يجعلوا من هذه المخالفة نظامًا « أو جزءًا من النظام . وهم في ذلك محقون تمامًا ، لكن كان عليهم أن يجعلوا ذلك خاصًا بالشعر وحده ، ويكون من حق الشاعر أن يستخدمه إذا استطاع أن يقنع قارئيه ومتلقي شعره به . إننا لا نكاد نجد غربة من نوع ما في قراءة هذه الأبيات وبخاصة إذا قرئت في قصائدها ، وقد يكون ألف هذه الأبيات هو الذي ينفي عنها الغربة ، وقد يكون الاستغراق في نغمة نعرها وإيقاع قافيتها هو الذي يؤدي إلى عدم لفت الانتباه إلى ما فيها من مخالفة إعرابية ، وقد يكون التيهو التلقائي لما يقول الشاعر هو الذي يغطي على ما في هذه الأبيات أو تلك من مخالفة في الإعراب . قد يكون هذا أو ذاك أو غيرها أو كل ذلك معًا ، ولكن السبب الأهم من هذا كله هو أن تمكن الشاعر من أدوات فنه وقدرته الإبداعية الخاصة واستقلانه دوننا بهذا الإبداع هي التي تسوغ ذلك وتبيحه له .

٣ - نصب الجزئين بعد « إن » أو إحدى أخواتها . ورد في ذلك قول

قيس بن الملوح :

نعب الغراب بين ليلي غدوة إن الكتاب بينهم مخطوطًا
أصبحت من أهلي الذين أحبهم كالسهم أصبح ريشه عمروطًا^(٤٦)

وقول عمر بن أبي ربيعة :

إذا اسود جنح الليل فلتأت ولتكن خطاك خفافا إن حرامنا أسدًا^(٤٧)

(٤٦) ديوانه : ١٧٩ .

(٤٧) النقي ٣٥/١ وشرح شواهد المعنى لنسبوي ١٢٢ .

وقول العجاج :

بأليت أيام الصبا رواجعا^(٤٨)

وقد حاول النحويون أن يترجموا هذه الأبيات بما يجعلها مندرجة تحت القاعدة المطردة فقال بعضهم إن ذلك حجة معينة ، وخصها بعضهم بليت وحدها وجعل ذلك من حجة بني تميم^(٤٩) ، وتأول بعضهم هذه الشواهد متاعا لسيبويه . والملاحظ أن هذه الأبيات كلها وردت فيها هذه الظاهرة فيما يتعلق بحركة الراء في فحسب .

٤ ما يسميه النحويون : الإحراء على الموضع « وهو العطف على الفعل .

كقول عقيبة الأسدي :

مُعَاوِيَ إِنَّا بَشَرٌ فَاسْجَحْ فَلَسَا بِالْجَبَالِ وَلَا الْحَدِيدِ
أَذِيرُهُمْ هَا بَنِي حَرْبٍ عَلَيْكُمْ لَا تَرْمُوا بِهَا الْعُرْشَ الْمَعِيدِ

حاول سيبويه أن يفسر نصب كلمة (الحديد) مع أنها معطوفة على كلمة بحرورة هي (الجبال) فقال : « لأن الماء دخلت على شيء لو لم تدخل عليه لم يغل بالمعنى ، ولم يحتج إليه ، وكان نصبا »^(٥٠) أما الشاعر فإنه يريد بها كذلك لأنها تتفق مع روى قصبته .

٥ جاء في نوادر أبي زيد : أبيات للكلعبة اليربوعي منها :

مُرْتَهَمُو أَمْرِي تَمْرُجُ اللَّوْىَ لَا أَمْرٌ لِلْمَعْتَى إِلَّا مَضِيْعَا
إِذَا الْمَرْءُ لَمْ يَغْشِ الْخَرِبَةَ أَوْ شَكَّتْ سَالِ الْمَوْبَى نَالَتِي أَنْ تَقْطَعَا^(٥١)

ولربوى مفتوح - كما ترى - ، واقتضى ذلك أن ترد كلمة « مضيعا » مسبوقة ، وحققها الرفع كما يرى ابن الأنباري إذ يقول : « ولو رفع في غير هذا

(٤٨) سيبويه ١٥٢/٢

(٤٩) انظر في ذلك ابن سلام ٦٥ وشرح الفصيح لابن يعيش ١٠٥١/١ وشرح الأشتوني ٢٦٩/١ .

٢٧٠ وشرح شواهد المص ١٢٢ . والمعنى ٣٥/١

(٥٠) سيبويه ٣٤/١ وانظر المناقشة التي أثارها المشتري في تحصيل عين الذهب أسفل الكتاب

(٥١) النوادر ١٥٣ ، والمفصليات ٣٢ ، وخزانة الأدب ٣٨٨/١ (طبعة هارون) .

الموضع لحر يجعله حبراً لـ (لا) وقد قدم الخليل وسيبويه والنحاس والشتتري
وانرضى تفسيرات مختلفة لجعل الكلمة منصوبة^(٥٢) .

٦ - الحكم بزيادة (كان) وهي غير مستوفية للشروط التي حددت
أريادتها كأن تكون بلفظ المضارع مثل قول أم عقيل بن أبي طالب :
أنت - تكون - ماجد نبيل إذا تهب شمال بليـل^(٥٣)

سيبه أن حركة حرف الروى في هذا الرجز ليست مفتوحة ، وكذلك إذا
كانت متصلة بضمير مثل قول الفرزدق :
فكيف إذا مررت بدار قوم وحيران لما كانوا - كرام^(٥٤)

ولعل كسر حركة الروى في قول الشاعر :
في غرف الجنة العليا التي وحت لهم هناك بسعي كان مشكور^(٥٥)
هو الذي دعا النحويين إلى القول بزيادة كان بين الصفة والموصوف
أيضاً .

٧ - إن حركة الروى هي السبب في إجازة أن يكون اسم كان نكرة
وحراً معرفة مع أن سيبويه يقول : « ولا يبدأ بما يكون فيه اللبس وهو النكرة .
ألا ترى أنك لو قلت : كان إنسان حليماً ، أو كان رجل منطلقاً ، كنت تلبس
لأنه لا يستكر أن يكون في الدنيا إنسان هكذا ؛ فكرهوا أن يبدأوا بما فيه اللبس
ويجعلوا المعرفة خبراً لما يكون فيه هذا اللبس »^(٥٦) ولكنه أمام ما نجد من شواهد
الشعر التي يلزم فيها أن يكون حرف الروى مضموماً (ولا أعني بالضم هنا
علامة البناء بطبيعة الحال ولكنني أخشى أن أقول (مرفوعاً) لأن الرفع تكون
علامته الضمة أو غيرها والمقصود هنا الضمة على وجه الخصوص) يقول : « وقد

(٥٢) انظر هذه التفسيرات في سيبويه ٣٣٧/٢ ، ٣٣٢ ، والحجاء ٣٩١/١ ، ٣٩٢ .

(٥٣) الأشموني ٢٤٩/١

(٥٤) سيبويه ١٥٣/٢ والأشموني ٢٤٠/١

(٥٥) الأشموني ٢٤٠/١ .

(٥٦) سيبويه ٤٨/١ .

يجوز في الشعر وفي ضعف من الكلام ، ومن ذلك قول خدش ابن زهير :
فإبك لا تسالي بعد حول أظيى كان أمك أم حمار

وقول حسان بن ثابت :

كأن سبيته من بيت رأس يكون مزاجها عسل وماء

وقول أبي قيس بن الأسلت الأنصاري :

ألا من مبلغ حسان عني أسحر كان طبك أم جنون

وقول الفرزدق :

أسكران كان ابن المراغة إذ هجا تيمنا بجوف الشام أم متساكر

فإن عطف (حمار) على (ظبي) في البيت الأول والاحتياج إلى حركة الروى المضمومة ، وعطف (ماء) على (عسل) والاحتياج إلى حركة الروى المضمومة كذلك ، وعطف (جنون) على (سحر) وعطف (متساكر) على (سكران) والاحتياج في كل ذلك إلى حركة الروى المضمومة ، أدت إلى وجود هذه المسألة . وهو ما دفع سيويه إلى أن يقول « وقد يجوز في الشعر وفي ضعف من الكلام » ولكنه لم يذكر « كلامنا » آخر شاهداً على ذلك سوى الشعر الذي نقلته عنه .

٨ - وردت عدة ظواهر خاصة بالفعل المضارع حيث نصب وهو مستحق للرفع ، أو جزم وهو مستحق للرفع ، أو رفع وهو مستحق للنصب أو الجزم . وقد اتسع تفسير النحويين لهذه الظواهر المختلفة ، وأدرجوه ضمن نظام القواعد ، دون أن يشرحوا - إلا قليلاً - إلى أن السبب في ذلك هو أن الروى لا بد أن مجراه على الحركة الواردة في البيت . وسوف أشير إلى عدد من هذه الشواهد المختلفة فيما يأتي :

(أ) ما قاله النحاة عن نون التوكيد الخفيفة التي تتحول إلى ألف في الوقف بعد - فيما أرى - وسيلة من النحويين لاحتواء هذه الظاهرة حتى لا يقولوا إن

الفعل نصب دون داع ومن ذلك ما أورده سيبويه^(٥٧) من قول ليلي الاخيلية :
تساور سواراً إلى المجد والعلا وفي ذمتي لكن فعلت ليفعلا

وقول النابغة الجعدي :
فمن يك لم يثأر بأعراض قومه فإني ورب الراقصات لأثأرا

وقول الآخر :
وأقبل على رهطي ورهطك نبتحت مساعينا حتى ترى كيف نفعلا

وقول النجاشي وقد كان حق الفعل أن يكون مجزوماً :
نتم نبات الخير زائني في الثرى حديثاً متى ما يأتك الخير ينفعلا

وقول ابن الخرع :
فمهما تشأ منه فزارة تعظكم ومهما تشأ منه فزارة تمنعا^(٥٨)

وقول الراجز - وكان حق الفعل أن يكون مجزوماً - :

يعسبه الجاهل مالم يعلم
شيخاً على كرسيه معملاً^(٥٩)

لقد عولجت الشواهد السابقة تحت المضارع الذي أكد بالنون الخفيفة التي
تعولت ألفاً عند الوقف ، وأما قول الراجز - وهو زياد الأعجم :
عجيت والدهر كثير عجة من عنزى سبني لم أضربة
فقد عاجله سيبويه تحت باب الساكن الذي تحركه في الوقف إذا كان بعده
هاء المذكر الذي هو علامة الإضمار ليكون أيّن لها^(٦٠) .

(٥٧) انظر سيبويه ٥١٢/٣ . ٥١٣ .

(٥٨) انظر سيبويه ٥١٥/٣ .

(٥٩) السابق ٥١٦/٣ .

(٦٠) انظر سيبويه ١٧٩/٤ . ١٨٠ . وشرح المفصل لابن يعيش ٧٠/٩ . ٧١ .

وقد ورد المضارع منصوباً وكان حقه الرفع في عدد من الشواهد حال
النحاة أن يلتبسوا لها وجوهاً مختلفة من التأويل حتى يسلكوها في نظام القواعد ،
ومن ذلك قول طرفة بن العبد :

لقد علم الأرقام أنا بنجوة علت شرفاً من أن تُضام وتُشتا
لنا هضة لا ينزل الذل وسطها ويأوي إليها المستجير فيعصا^(٦١)

يقول سيويه « وقد يجوز النصب في الواجب في اضطرار الشعر . ونصبه
في الاضطرار من حيث انتصب في غير الواجب وذلك لأنك تجعل (أن)
العاملة . فمما نصب في الشعر اضطراراً قوله :

سأترك منزلي لبني تميم وألحق بالحجاز فأستريحاً

وقال الأعشى وأنشدناه يونس :

ثمت لا تجزوني عند ذاكم ولكن سيجزيني الإله فيعقباً

وهو ضعيف في الكلام^(٦٢) » والكلام « هنا في مقابل الشعر ، أي أن
نصب المضارع غير سائغ في النثر إذا كان بعد الفاء غير المسبوقة بنفي أو طلب
محضين . وإذا عاملنا « الاضطرار » على أنه نوع من نظام الشعر الخاص كان ذلك
مدعاة إلى فصل نظام الشعر وحده ، لأن الحكم بالاضطرار هنا ناتج من مراعاة
قواعد النثر ، والشاعر هنا مضطر أن ينطق بحركة الروى بما يتناسب مع القصيدة
كلها فهو إذن اضطرار موسيقى أو قل : اضطرار شعري لا لغوي ، وإلا فما
الذي يدعو إلى نصب هذا الفعل (وتعل) في قول قحيف العقيلي :

ولو أنكرت ضيمًا حنيفة حلقت بها المغرب العنقاء حولاً مكملًا
وفي الصحصحيين الذين ترحلوا كواعب من بكر تُسام وتعلًا
أخذن اغتصابًا خطبة عجرفية وأمهرن أرماحًا من الخط ذبلًا^(٦٣)

(٦١) ديوان طرفة بن العبد ١٩٤ (تحقيق درية الخطيب ولطفي صفال) .

(٦٢) مسبوحة ٣٥٣ .

(٦٣) مسبوحة ٣٥٣ .

يقول أبو زيد : « وقوله تسام وتعبلا أراد النون الخفيفة فإذا وصلت كانت نونا وإذا وقفت كانت ألفا »^(٦٤) ولكن ، مع شيء من التأمل ، هل يمكن أن يأتي الشاعر بفعلين يعطف أحدهما على الآخر فيؤكد ثانيهما ولا يؤكد أولهما ؟ فصلاً عن أن تؤكد الفعل في هذه الحالة - وهي حالة الواجب - غير مطرد وينظرون إليه على أنه ضرورة ، وأبو زيد نفسه يقول « والتنوين (يقصد نون التوكيد) إذا وقع في الأمر وما كان مثله من الأفعال غير الواجبة كان جيذاً . فإذا وقع في الفعل الواجب كان ضرورة من الشاعر . لو قلت : يقوم زيد لم يخر إلا في اضطرار شاعر كما قال هذا (تعبلا) »^(٦٥) إنها - كما أسلفت وسيلة نحوية حتى لا يضطروا إلى القول بنصب الفعل دون ناصب ، ولا يوجد عمل بدون عامل في نظرهم .

إن هذه الوسيلة السابقة لم تصلح في تفسير قول عامر بن جوين الطائي :
 ألم تركم بالجزع من ملكائنا وما بالصعيد من هجان مؤبلة
 فلم أر مثلاً خباسة واحد ونهت نفسي بعدما كدت أفعلة

حيث يقول سيبويه في تفسير نصبه « فحملوه على (أن) لأن الشعراء قد يستعملون أن ههنا مضطرين كثيراً »^(٦٦) وتفسيره هنا يؤدي إلى تدخل الضرورات ، إذ جعله مضطراً إلى استخدام أن الناصبة ثم جعله مضطراً إلى حذف أن الناصبة وإبقاء النصب بها .

(ب) ورد الفعل المضارع في قافية بعض الشعر مرفوعاً وكان حقه أن ينصب ، ومن ذلك قول مجنون ليلى :
 نفسي من لا بد لي أن أهاجرة ومن أنا في الميسور والعسر ذاكره

وهذا البيت - كما ترى - مصرع ، والتصريع يبيح في تفعيلة العروض ما يباح في الضرب ، فكان الفعل (أهاجرة) في القافية ؛ لأن هذا الشطر

(٦٤) السابق ٢٠٩ . ٢١٠

(٦٥) السابق ٢١٠ .

(٦٦) سيبويه ٣٠٧/١ (هارون)

مقفى ، ولم يتعرض النحويون لهذا البيت ، ولكنهم تعرضوا لقول أبي محجن
الثقفي :

إذا مت فادفني إلى ظل كرمه تروى عظامي في التراب عروقها
ولا تدفني في الفلاة فإني أخاف إذا ما مت ألا أذوقها

فتقل الأشموني أن سيبويه والأخفش يجريان « أن بعد الخوف مجراها بعد
العلم لتيقن الخوف »^(٦٧) وأما بيت المجنون فليست (أن) فيه واقعة بعد علم أو
خوف ، وفي تعليق الصبان على بيتي أبي محجن يقول : « برفع أذوق كبقية
القوافي » وسيبويه مع إجارتها هذا يقول عنه : « وليس وجه الكلام » والمبرد يقول
عنه « وهذا بعيد »^(٦٨) .

(ج) جزم المضارع وحرك بالكسر في القافية ، فقال النحويون إنه مجزوم به
(إذا) يقول سيبويه : « وقد جاروا بها في الشعر مضطرين ، شبهوها بأن حيث
رأوها لما يستقبل ، وأنها لا بد لها من جواب .

وقال قيس بن الخطيم الأنصاري :

إذا قصرت أسيفنا كان وصلها خطانا إلى أعدائنا فتضارب

وقال الفرزدق :

ترفع لي خندف والله يرفع لي ناراً إلى خدمت نيرانهم تقب

وقال بعض السلوليين :

إذا لم تزل في كل دار غرتها لها واكف من دمع عينك يسجم

فهذا اضطرار وهو في الكلام خطأ^(٦٩) وعبارة سيبويه الأخيرة واضحة
في أن هذه قاعدة خاصة بالشعر وليست خطأ فيه ، ويستعملها الشاعر إذا كانت

٦٧ - سيبويه ١٦٧/٣

(٦٨) سيبويه ١٦٧/٣ والمفقه للمبرد ٨/٣

(٦٩) سيبويه ٦٩/٣ ، ٦٢ وفان عما في المفقه ٥٥/٢ ، ٥٦ .

سخدم قافيته ، ولكن استخدام هذه القاعدة في الكلام خطأ . وهذه إشارة صريحة للفصل بين هذين المستويين في اللغة .

(د) ورد المضارع مرفوعاً وكان حقه أن يجزم ، وقد حاول النحويون أن يتمسوا لذلك سبباً يُسلك به في نظام القاعدة من حيث التشبيه بما هو جائز . يقول سيبويه « ولا يعسن : إن تأتني آتيك من قبل أن إن هي العاملة ، وقد جاء في الشعر .

قال جرير بن عبد الله البجلي :

يا أقرع بن حابس يا أقرع إنك إن يصرع أخوك تصرع^(٧٠)

ويقول : « وقد يجوز في الشعر : آتى من يأتني ، وقال الهذلي :

فقلت تحمل فوق طوقك إنها مطبوعة من يأتها لا يضيرها

هكذا أنشدناه يونس ، كأنه قال : لا يضيرها من يأتها^(٧١) : فسيبويه يجيز وجهاً معيناً هو أن يتقدم ما يفيد الجواب على أنه يجوز في الشعر ، ولكن بيت أبي ذؤيب الهذلي لم يتقدم فيه الجواب ، بل تأخر ، ويتأوله سيبويه على أنه متقدم ؛ من أجل أن يسمح برفع المضارع جواباً لشرط جازم .

(هـ) ورد المضارع مرفوعاً من أجل التصريح ، وكان حقه أن يكون منصوباً في قول جميل بن معمر :

أه تسأل الربع القواء فينطق وهل تخبرئك اليوم بيداء سملق

وقد حاول سيبويه أن يفسر الرفع في الفعل (فينطق) فقال : « لم يجعل الأول سبباً للآخر ، ولكنه جعله ينطق على كل حال كأنه قال فهو مما ينطق^(٧٢) » ولكن تعليق ابن يعيش يقترب من أصل القضية إذ يقول : « ولو أمكنه النصب لكان أحسن ، لكن القوافي مرفوعة^(٧٣) » فالقوافي المرفوعة هي

(٧٠) سيبويه ٦٧/٣ وانظر الاشموني ١٨/٤

(٧١) سيبويه ٧٠/٣ ، ٧١ وانظر الاشموني ١٨/٤

(٧٢) سيبويه ٣٧/٣

(٧٣) شرح المفعل ٣٨/٧

لني أدت إلى رفع الفعل مع أن النصب أحسن ولكن تفسير النحويين لا يضيق
عن الاتساع لرفع الفعل هنا .

(و) ورد الفعل المضارع مرفوعاً كذلك ، وكان حقه أن يكون
مجزوماً ، ولما كان الفعل في القافية ، وهو مجزوم ، يحرك بالكسر ، وقد عدل عن
الكسر والحزم إلى الرفع ، تأول النحويون ذلك . يقول سيبويه « وسمعتهم
ينشدون قول العجير السلوي :

وما ذاك أن كان ابن عمي ولا أخي ولكن متى ما أملك الضر أنفع

والقوافي مرفوعة ، كأنه قال : ولكن أنفع متى ما أملك الضر ، ويكون
أملك على (متى) في موضع جزاء ، و (ما) لغو ، ولم يجد سيبلاً إلى أن تكون
بمنزلة (من) فتوصل ولكنها كـ (مهما)^(٧٤) « فتأول سيبويه البيت على تقدم ما
حقه أن يكون جزاء وهو (أنفع) ، وبقيت مشكلة أن (متى) جازمة لفعل
الشرط (أملك) ، وليست مثل (من) فتعامل على أنها موصول ، وليس لها
جواب ، وإذن (متى) جزمت فعلاً دون آخر .

٩ - يرد الاسم منصوباً بسبب القوافي المنصوبة ، ولكن النصب يسهل
على النحويين تأويله وتفسير دواخيه ، لأنهم يقدرّون فعلاً ناصباً للاسم ، ومثل
ذلك قول القطامي :

فكرت تبغيه فوافقتني على دمه ومصرعه السباعا

ومثله قول ابن قيس الرقيات :

لن تراها ولو تأملت إلا ولها في مفارق الرأس طيبا
وهذا وشبهه منصوب على المعنى عند سيبويه يقول : « وإنا نصب هذا
لأنه حين قال « وافقتني » وقال « لن تراها » فقد علم أن الطيب والسباع قد دخلا
في الرؤية والموافقة ، وأنتما قد اشتغلا على ما بعدهما في المعنى .

ومثل ذلك قول ابن قميّة :

تذكرت أرضاً بها أهلها أخوالها فيها فيها وأعمامها
لأن الأخوال والأعمام قد دخلوا في التذكر « (٧٥) » .

ومثل ذلك أيضاً قول عبد العزيز الكلابي :

وجدنا الصالحين لهم جزاء وجنات وعيّن سلسبيلاً (٧٦)

وقد يختلف النحويون في التفسير ، فيرى سيبويه أن هذه الأسماء منصوبة بالحمل على المعنى كما رأينا ، وقد ينكر عليه المبرد ذلك (٧٧) ، ويحاول ابن جني ربط المعنى بالتقدير الذي يراه سيبويه ، وقد يغير بعضهم رواية البيت بما يستقيم مع قواعد الإعراب دون تأويل ، ولكهم جميعاً لا يستطيعون أن يقولوا الاسم عن النصب لأنه يتوافق مع القوافي . يقول الفراء « وما رد إلى المعنى قول الشاعر :
قد سالم الحيات منه القدماء والأفعوان والشجاع الشجعان

فنصب الشجاع ، والحيات قبل ذلك مرفوعة ؛ لأن المعنى قد سالت رجله الحيات وسالتها . فلما احتاج إلى نصب القافية جعل الفعل من القدم واقعاً على الحيات » (٧٨) فلمهم هو الاحتياج إلى القافية أولاً .

١٠ - وقد يرد الاسم مرفوعاً وهو غير مستحق للرفع من حيث الإعراب بل يستحق النصب ، ولكن النحويين أيضاً يحاولون تفسير الرفع في الاسم الموارد في القافية بطرق مختلفة باختلاف سياق كل منها ، ففي قول الأخطل :

(٧٥) سيبويه ٢٨٤/١ ، ٢٨٥ ، ٢٨٦ وقارن بالبن يعين ١٢٥/١ ، ١٢٦ .

(٧٦) شرح السيراق لكتاب سيبويه ٢٥٥/١ وسيبويه ٢٨٨/١

(٧٧) انظر المختص ٢٨٥/٣ وشرح المفصل ١٢٦/١ . والحصائص لابن حني ٢٥٩/٢ . والنوادر

داني ريد ٢٠٤

(٧٨) معاني القرآن ١١/٣ ، وانظر شرح السيراق ٢٥٣/١ .

أما كليب بن يربوع فليس لها عند المفاخر إيراد ولا صدر
مثل القنافة هداجون قد بلغت نجران أو بلغت سوءاتهم هجر^(٧٩)

يعمله بعضهم من التقديم والتأخير ، أو عكس الإعراب ، أو قلب الإعراب
يقول السيرافي : « أراد بلغت نجران سوءاتهم أو هجر ، وذلك وجه الكلام لأن
السوءات تنتقل من مكان فتبلغ مكاناً آخر ، والبلدان لا تنتقلن ، وإنما يبلغن ولا
يبلغن »^(٨٠) ولكنه نظام القافية وحكمها .

وفي قول النابغة الذبياني :

فبت كائي ساورتني ضئيلة من الرقش في أنيابها السم نافع

وقول المتنخل الهذلي :

لا در دري إن أطعمت نازلكم قرف الخنبي وعندي البر مكنوز

وقول ابن مقبل :

لا سافر التي مذخور ولا هيح عارى العظام عليه الودع منظوم^(٨١)

يتأولونها تأويلات شتى ، الهدف منها تصحيح الإعراب .

كل هذه النماذج السابقة التي توافقت فيها حركة الروى في القصيدة ونطق
بها الشعراء بما يقتضيه نظام الشعر واطراد حركة الروى ، اتسع لها صدر
النحويين ، وأفسحوا لها مجال التفسير النحوي ، وأعملوا فيها الذهن وأكدوا
الخطر ، وتبعجت المسائل بسبب كثير منها ، وغايتهم من ذلك المحافظة على سلامة
الإعراب ، ولو أنهم فصلوا هذين المستويين : مستوى الشعر ومستوى التبر
لكانت لكل مستوى منهما قوانينه الخاصة به التي لا يختكم فيها إلى المستوى
الآخر ، وهذا لا يجمع أن تكون ثمة جهات شركة في كثير من الظواهر .

(٧٩) ديوان الأعطل ١٧٨ مع نجر في الرواية بالديوان ، وشرح السيرافي ٢٤٤/١

(٨٠) شرح السيرافي ٢٤٤/١ .

(٨١) انظر هذه الشواهد في سبويه ٨٩/٢ ، ٩٠ وشرح المعنى ٣٠٥ والأشعري ٦٠/٣ وشرح

لشافة ٤٨٨ .

على أني أريد أن أستدل من هذه الظواهر السابقة على أن الشعراء كانوا يطلقون قوافي قصائدهم بما يتناسب مع المخرى الذي اختاروه لهذه القصائد رفعاً أو نصباً أو جراً ، ولا يتصور أن الشاعر كان في القصيدة الواحدة يخالف بين حركات الروى رعاية للإعراب فقد رأينا اتساع التفسير النحوي لتلك الظواهر المتعددة مع أن بعض النحويين كان يشير إلى أن هذه الحركة أو تلك دعا إليها نظام القافية فحاول النحويون أن يجعلوها أيضاً من نظام الإعراب المطرد .

لم أتعرض حتى الآن لتلك الظاهرة التي تسمى « الإقواء » وهو « اختلاف المخرى بكسر وضم » - ويسميه بعضهم « الإكفاء » - كقول حسام بن ثابت :^(٨٢)

لا عيب في القوم من طول ومن عظم جسم البغال وأحلام العصافير
كانهم قصب جوف أسافله مثقب نفخت فيه الأعاصير

وهذه ظاهرة فاشية في الشعر القديم ، يقول أبو الحسن الأخفش : « قلت قصيدة إلا وفيها الإقواء »^(٨٣) ويرى بعضهم أنه لا يقع في شعر الفحول ، لأن صاحب كتاب طبقات فحول الشعراء يقول وهو بصدد الحديث عن الطبقة الأولى « ولم يقو من هذه الطبقة ولا من أشباههم إلا النابغة في بيتين ، قوله :
أمن ال مية رائح أو مغتدى عجلان ذا زاد وغير مزود
زعم البوارح أن رحلتنا غداً وبذاك خيرنا الغراب الأسود

وقوله :

سقط النصف ولم ترد إسقاطه فتناولته واتقنا باليد
بمخضب رخص كأنه بنانه عثم يكاد من اللطافة يعقد »^(٨٤)

(٨٢) ديوانه صفحة ١٧٨ ، ١٧٩

(٨٣) الخصائص ٢٤٠/١ .

(٨٤) طبقات فحول الشعراء ٦٧/١ ، ٦٨ .

ويقول في تعريفه : والإقواء هو الإكفاء ، مهموز ، وهو أن يختلف إعراب القوافي ، فتكون قافية مرفوعة ، وأخرى مخفوضة أو منصوبة . وهو في شعر الأعراب كثير ، ودون الفحول من الشعراء ، ولا يجوز لمولد . لأنهم قد عرفوا عيبه ، والبدوي لا يأبه له ، فهو أعذر^(٨٥) ، فابن سلام يؤكد أن الفحول من الشعراء لم يقووا وخاصة الطبقة الأولى منهم ، ولكننا نجد في ديوان امرئ القيس في قصيدته التي مطلعها :

لمن الديار غشيتها بسحام فعمائتين فهضب ذي أقدام
ورويها بني مجراه على الكسر - قوله :

ومعدة نسأتها فتكشمشت
تخدى على العلات سام رأسها
جالت لتصرعني فقلت لها اقصري
فجزيت خير جزاء ناقة واحد
وكأنما بدر وصيل كثيفة
ورجعت سالمة القرا بسلام
وكأنما من عاقل أرمام^(٨٦)

وهذه القصيدة رواية الأصمعي من نسخة الأعلم كما أشار محقق الديوان .
ونجد أيضاً هذه الأبيات التي يمدح بها عوير بن شجنة بن عطار ودهله :
ألا إن قومًا كنتم أمس دونهم
هم منعوا جاراتكم آل غدران
عوير ومن مثل العوير ودهله
وأسعد في ليل البلبل صفوان
ثياب بني عوف طهاري نقيه
وأوجههم عند المشاهد غران
هم أبلغوا الحي المضلل أهلهم
وساروا بهم بين العراق ونجران
فقد أصبحوا والله أصفاهم به
أبر بميثاق وأوفى بحيران^(٨٧)

فهل هذا الشعر لم يبلغ ابن سلام ؟ أو أنه ليس من شعر امرئ القيس بل من المنحول عليه ؟ أو أن الرواة غيروا من هذا الشعر فصار به الإقواء بعد أن لم

(٨٥) طبقات فحول الشعراء ٧١/١ .

(٨٦) الديوان : ١١٥ ، ١١٦ .

(٨٧) الديوان ٨٣ ، ٨٤ .

يكن ؟ وعلى كل حال لم ينكر ابن سلام ظاهرة الإقواء ، ولكنه قال ، فحسب إن الفحول لم يقولوا ، ويعيننا من تعريفه للإقواء أنه يطلقه على ما يسميه العروضيون « إسرافاً » أو « إصرافاً » ويعرفونه بأنه اختلاف المجرى بفتح وغيره ، فالفتح مع الضم مثل :

أريتك إن منعت كلام يعيى أتمنني على يعيى البكاء
ففي طرف على يعيى سهاد وفي قلبي على يعيى البلاء

والفتح مع الكسر كقوله :

ألم ترني رددت على ابن ليلى منيحتة فعجلت الأداء
وقلت لشاته لما أتنأ رماك الله من شاة بداء

مع أن صاحب الموشح يقول : « ولا يكون النصب مع الجر ولا مع الرفع ، وإنما يجتمع الرفع والجر لقرب كل واحد منهما من صاحبه ، ولأن الواو تدغم في الياء ، وأنهما يجوزان في الردف في قصيدة واحدة ، فلما قربت الواو من الياء هذا القرب أجازوها معها ، وهي مع ذلك عيب »^(٨٨) وسواء اتفق مصطلح « الإقواء » مع « الإسراف » أم اختلف معه فإن الظاهرة التي تعينا هنا هي اختلاف المجرى في القصيدة الواحدة . هل كان الشعراء ينطقون وفقاً للإعراب فتختلف القوافي أو كانوا ينطقون وفقاً للنظام الشعري ؟ إذا قلنا إن الشعراء كانوا ينطقون وفقاً للنظام الشعري فإن العروضيين والنحويين يعدون ذلك خطأ منهم في اللغة . وإذا قلنا إنهم كانوا ينطقون وفقاً للنظام النحوي فإن ذلك يعد منهم خطأ في الشعر . ويبدو أن كثيرين قد استراحوا إلى خطأ الشعراء في الشعر ، حتى لا تنكسر قوانين الإعراب ، وقد نسوا أن قوانين الشعر عند الشعراء لا تفرق عن قوانين اللغة ، وأنها جميعاً سليقة واحدة ، يصوغها الشاعر دون إهمال لبعض جزئياتها ، وليس هناك تفاضل بين أجزاء هذه « السليقة الشعرية » بل إن الشعراء عند التفصيل والتفضيل يراهم يفضلون الجانب الشعري على ما سواه ، ولعل ما

روى عن النابغة من أنه لم يأبه لما في شعره من الإقواء حتى أسمعوه إياه في غناء ، لما قدم المدينة ، وأنهم قالوا للجارية إذا صرت إلى القافية فرتلي ، فلما قالت :
« الغراب الأسود » ، « باليدى » علم فاتبه ، ويقال إنه غير البيت إلى :
وبذاك تنعاب الغراب الأسود (٨٩)

أقول لعل هذه القصة تكشف لنا أن النابغة كان ينشد شعره بما يقتضيه نظام الشعر ، ولذلك لم ينتبه إلى ما فيه من تخالف بين الضم والكسر حتى رتلت الجارية ومطلت الصوت ، والحارية ليست شاعرة ، ومن هنا نطقت بما أوحى إليها من طلبوا منها الغناء ، فنطقت وفق الإعراب . ولم يؤثر أن النابغة غير البيت الثاني « عنم يكاد من اللطافة يعقد » .

وفي بيت الفرزدق المشهور :

وعض رمان يا اس مروان لم يدع
من المال إلا مسحاً أو جلف

الذي يقول عنه أبو عمرو بن العلاء « لا أعرف له وجهاً » وكان يونس لا يعرف له وجهاً ، ويروى أنه قال ليونس : لعل الفرزدق قالها على النصب ولم يأبه . قال : لا . كان ينشدها على الرفع ، وأنشدنيها رؤبة بن العجاج على الرفع (٩٠) ، فيوس يؤكد أن الشاعر أنشدها هكذا ، وأن راويه من الشعراء أيضاً ينشدها هكذا ، وعن هذا البيت يقول صاحب الشعر والشعراء « إنه رفع آخر البيت ضرورة ، وأتعب أهل الإعراب في طلب العلة ، فقالوا وأكثروا ولم يأتوا فيه بشيء يرضى ، ومنذا يخفى عليه من أهل النظر أن كل ما أتوا به احتيال وثمويه (٩١) » ويبدو أن الفرزدق - وقد عاصر المد النحوي وهو بسيط سلطانه - كان متمرداً على هذه الفئة التي تتشكل بقوة وتتدخل في عمل الشعراء الذي يتعلق بموهبتهم ولذلك قال قوله الشهيرة « على أن أقول وعليكم أن تحتجوا » وقد روى ثعلب : « وأنشد للفرزدق :

(٨٩) انظر القصة في الموشح ٥٦

(٩٠) الموشح : ١٦٠ .

(٩١) الشعر والشعراء ٨٩/١ .

يأبى المشتكى غكلاً وما جرئت على القبائل من قتل وإيأس
إنا كذلك إذ كانت همرجة نسي ونقتل حتى يسلم الناس

قال : قلت له : لم قلت « من قتل وإيأس » (أي يرفع إيأس وهي معطوبة على قتل الخجورة) فقال : ويعك ! فكيف أصنع وقد قلت « حتى يسلم الناس » (أي يرفع الناس) . قال : قلت : فبم رفعته ؟ قال : بما يسووك وينووك » (٩٢)
فهذان البيتان يمكن أن يكون فيهما إقواء ، وهو جائز ، وإن كان معيباً ، غير أن الشاعر لا يرضى أن يستخدم ما رخص فيه له ، ويعرض على تناسق أو آخر أبياته ولا يعنيه بم يكون رفعه أو نصبه بل يعنيه تناسق الشعر وتساوق القوافي .

هذه القصة وأمثالها - إذا صدقت وهي عندي صادقة - تؤكد لنا أن الشعراء - أو بعضهم على الأقل - كان مهمهم الأول هو المحافظة على حكم الشعر ، ولم يكونوا يأبهون بما يسميه العروضيون فيما بعد إقواء .

وقد كان بعض النحويين يؤمنون بما أحاول تأكيده وهو أن الشعراء كانوا ينطقون وفق نظام القافية ، فقد صرح ابن هشام بأن من جملة المواضع التي يقدر فيها الإعراب ما اشتغل آخره بحركة القافية ، ومقتضاه أن كلمة الروى تحرك بحركة القافية ، وتقدر فيها الحركة التي هي مقتضى العامل للتعذر لاشتغال المحل بحركة القافية » (٩٣) وهذا واضح الدلالة في حسم القضية ، وهي وسيلة لغوية كبرى تحتوي كل هذه الظواهر المختلفة ، ولا تتعارض مع منهج النحويين العرب ، ولو أن النحويين جميعاً فعلوا ذلك لحلت مشكلات كثيرة وزعت جهدهم واقتضتهم كثيراً من العنت والعناء في التأويل . لقد كان لدى النحويين إحساس واضح بضرورة الفصل بين الشعر والنثر ، ولكنهم كانوا من حاب آخر يعتقدون بتوحد القواعد اللغوية ، وهذا هو الذي جلب كل هذه المشكلات .

(٩٢) بحسب نعت ٥٠

(٩٣) حاشية الدمشقي على متن الكافي ١٠١

لقد استفل كل من الأستاذ إبراهيم مصطفى والدكتور إبراهيم انيس ما سجد النحويون والعروضيون إقواء لإثبات قضيتهم التي تبناها ودافع عنها . أما الأستاذ إبراهيم مصطفى فإنه كان يرى أن الضمة علم الإسناد ، وأن الكسرة علم الإضافة وأن الفتحة هي الحركة الخفيفة المستحبة عند العرب ، وليست علماً على إعراب ، ومن هنا احتفل بالشواهد الشعرية التي تعينه على دعواه وذكر طائفة منها ، وقال « هذه أمثلتهم هنا . فقد رأيت أن العرب تحرص على الضمة والكسرة ، تلتزمهما وتهجر من أجلهما تماثل القافية وما فيه من انسجام ، وإذا بدأ الشاعر قصيدته بالفتحة وبنى عليها قافيته ، ثم جاء داعي الضمة أو الكسرة استجاب له ولم يبال القافية ، والأعشى بنى على الفتحة قصيدته التي مطلعها :
رحلت سمية غدوة أجمالها غصبي عليك فما تقول بدالها

ثم قال :

هذا الهاء بدا خا من همها ما بالها بالليل زال روالها

أما أن تكون القافية رفعاً أو حراً ثم يدعو إلى النصب داع فإن الشاعر لا يستجيب له ، بل يمتضي في قافيه ، ملتزماً ما ينبغي لها من تماثل وانسجام^(٩٤) . ولذلك اهتم اهتماماً كبيراً بما أثير حول بيت الفرزدق الشهير « وعرض رمان ... » « لأن داعي النصب عرض للشاعر فلم يستجب له وعدل عنه إلى الرفع في « أو مخلف » وقال عن النحويين الذين احتالوا لتوجيه هذا البيت « إنهم قدروا النصب إعراباً ورأوا الشاعر قد انصرف عنه إلى الرفع » ويقول : « وأنت تعلم حرص العرب على الإعراب ، ودقة حسهم به وتأديبهم عليه . وتعلم طبيعة الشعر العربي وما فيه من قافية ، وما للقافية من أحكام وأن التماثل والانسجام من أجل صفاته وأدق خصائصه ، فلما تعارضت حركة الإعراب وحركة القافية استجاب العربي لما هو أولى أن يمثل معناه ويصور مراده ، ولما هو الأقوى بطبعه وأدخل في عريبته وهو الإعراب »^(٩٥) .

(٩٤) إحياء النحو ٩٣ .

(٩٥) السابق ٩٥ ، ٩٦ .

ولا يستطيع منصف أن ينكر على الأستاذ إبراهيم مصطفى حماسه لدعواه ، وذكاءه في عرض قضيته ، والتدليل عليها ، ولكن القصة التي استدل بها على إثبات مراده قد رأينا أنها دليل على أن الشعراء ينطقون وفقاً لما يتطابق مع القوافي لا لما يقتضيه الإعراب . وإذا كانت الفتحة ليست إعراباً ولا دليلاً عليه بل الضمة والكسرة فقط عندهما علما للإعراب ، فلا بد أن يكون العدول إلى « الضمة » ، لمعنى مطلوب وقصد مراد ، ولا يكون العدول إليها خالياً من دلالة الإعراب بل مجرد توافق القوافي ، والفرزدق عندما عدل عن النصب إلى الرفع لم يكن له ما يسوغه إلا تماثل القوافي فحسب ، وهذا البيت الذي يرى فيه الأستاذ إبراهيم مصطفى دليلاً له ، قد يتحول إلى أن يكون دليلاً ضد دعواه ؛ لأن الضمة التي عدل إليها الشاعر إعراب عنده وليست دالة على إعراب في البيت ، بل الدال على الإعراب هو النصب الذي تركه الشاعر من أجل القافية ، وإذا كان سببويه يعجز للشاعر أن يعذف حركة الإعراب عند الضرورة^(٩٦) اعتقاداً على قرائن في الكلام وملابسات في السياق تعين على كشف المراد ، فلا يصح لنا أن نضيق ما وسعوا . وأخيراً نجد أن الأستاذ إبراهيم مصطفى قصر استدلاله بمسألة علم القافية على الشواهد المشهورة التي أوردها العروضيون للإقواء ، وقد أشرت إلى عدد كبير منها ، وهناك غيرها كثير^(٩٧) ، اعتقاداً منه أن هذه فحسب هي الظاهرة التي يتعارض فيها نظام القافية مع نظام الإعراب ، ولكن ما أورده في هذا البحث كله مما لم يعد النحويون إقواء بعد داخلاً في هذه القضية ، ولكن النحاة ستروا عليه بتفسيرهم النحوي له .

وأما الدكتور إبراهيم أنيس فإنه أراد أن يدل على صحة رأيه الذي يراه في الإعراب ، وهو أن الإعراب قصة اختلقها النحويون وألبسوها اللغة قسراً وألزموا به الناس جميعاً شعراء وغير شعراء ، ولذلك يرى في ظاهرة الإقواء دليلاً على

(٩٦) انظر شرح ديوان الحماسة للرمزوقي ٢٢٦

(٩٧) انظر نماذج لذلك غير ما ذكرت في المفصليات ١٣٧ ، ٢٧٥ ، ٣٣٧ ، والأصمعيات ١٩٠ ،

٢٧ ، ١٠٩ ، ١٢٣ ، ٢١٨ ، وديوان امرئ القيس : ٣٤٤ .

دعواه ، ويؤكد أن الشعراء كانوا ينطقون وفقاً لنظام القافية وفي هذا ما يؤكد ، من وجهة نظره ، أن الإعراب لا داعي له ولذلك عاب على النحويين أنهم يخطئون الشعراء ويعجب لهم كيف أمكن أن ينسبوا الخطأ لبعض الفحول من شعراء الجاهلية كالنابغة وبشر ابن أبي خازم وحسان بن ثابت ثم يقول : « وهكذا نراهم لم يتورعوا عن نسبة الخطأ الإعرابي لفحول الشعراء الجاهليين ، ثم دان لهم الكتاب والشعراء في العصور الإسلامية وراعوا في إنتاجهم أصول النحاة يلتزمونها ولا يعيدون عنها حذر نقدهم وتشنيعهم لأنهم كانوا نقاد تلك العصور والساهرين على ما أسسوا من نظام إعرابي استمسك به الناس وعدوه الفصاحة كل الفصاحة » (٩٨) .

ولا أريد أن أناقش رأي الدكتور إبراهيم أنيس في الإعراب ، لأنني ناقشته في موضع آخر (٩٩) كما ناقشته آخرون قبلي . وإني لأنكر معه أن يخطأ الشعراء أصحاب اللغة ، ولكنني لا أستدل معه على أن هذه الظاهرة تؤدي إلى الاعتقاد بأن الإعراب كان أمراً مصنوعاً ثم مفروضاً على الناس جميعاً بسلح الخوف والرهبة ، لأن هذه الشواهد إذا قيست بما اطرده فيه الإعراب كانت هي الشذوذ الذي يؤكد القاعدة لأن الكثير من الشعراء لم يكونوا يفترون ، وكل ما ورد في شعر النابغة فهو بيتان في قصيدة واحدة من شعره ، وكل ما ورد من الإقواء في شعر امرئ القيس فهو مرتان في قصيدتين ومرة ثالثة في مقطوعة وضعها المحقق في المنحول عليه على أنني أرى أن إحدى هذه المرات الثلاث يمكن أن تنشذ قصيدتها بتقييد القافية وعدم إطلاقها وهي القصيدة التي مطلعها :

ألا إن قومنا كنتم أمس دونهم هم منعوا جاراتكم آل غدران

فبدلاً من كسر النون في القافية يمكن أن تسكن ، وبهذا تكون هذه صورة رابعة لبحر الطويل (١) ولعل العروضيين هم الذين أطلقوا روى هذه القصيدة حتى

(٩٨) من أسرار اللغة : ١٨٦ (ط ١ : ١٩٦٦)

(٩٩) انظر كتابي : العلامة الإعرابية في الحملة ٢٦٤ وما بعدها (مطبوعات جامعة الكويت)

(١٩٨٥) انظر أيضاً فصول في فقه لغرة للذكيم . معان عبد التواب ٣٦٩ و ٣٥٥

() بيت فيما بعد القاسي لما يعلى السجعي يقول بهذا الرأي في كتابه لغوي ، ١٧٠ (تحقيق د عبد عبد

الرفوف - مكتبة الخاوي ١٩٧٥ م) .

تصبح منتمة إلى صورة الضرب الصحيح ، ولأن صورة « مفاعيل » بسكو-
اللام لم ترد في نظام الخليل ، وهي ما يمكن أن تكون هذه القصيدة مثنة له ، ولعل
هناك قصائد آخر فعل بها العروضيون ذاك .

إنني أؤكد مع الدكتور إبراهيم أنيس أن الشعراء كانوا ينطقون وفقاً لنظام
القافية ، ولكن هذا النطق بهذه الطريقة لم يكن استهانة بالإعراب ولم يكن دليلاً
على فقدان أهميته ، بل قد يكون دليلاً على عكس ما أراد لأنه برغم كثرتة التي
حدثنا عنها الأخفش قليل جداً بالقياس إلى المطرد من الشعر .

لكن ، هل يمكن أن يعد الإقواء من اللحن ؟ إن بعض الباحثين يعدونه
كذلك . يقول الدكتور رمضان عبد التواب « ويمكننا أن نعد من اللحن كذلك
ما يسمى لدى العروضيين بالإقواء . والإقواء في رأي اللعويين المحدثين ليس في
الحقيقة من الخطأ الموسيقي كما يريد أصحاب العروض أن يحملونا على هذا الفهم .
بل هو في الواقع خطأ نحوي » (١٠٠) ويؤكد هذا مرة أخرى قائلاً : « إن ما يسمى
بالإقواء في الشعر ليس إلا خطأ في قواعد النحو يقع فيه الشاعر لكي يحتفظ
بموسيقى القافية في شعره ، وإن كان بعض النقاد القدماء يرون أن الشاعر كان
يخالف موسيقى القافية لكي يصحح النحو » (١٠١) ورأى الدكتور رمضان
عبد التواب مبني على وجهة نظره أن اللغة العربية المشتركة ليست لغة سليقة لكل
العرب ومن هنا وقع اللحن في كلامهم ، وهذا الرأي صحيح تماماً فيما يتعلق
باللغة المشتركة بعد الإسلام ، أما في العصر الجاهلي فلعل مسألة اللحن لم تكن
بتلك الصورة التي ظهرت عليها بعد الإسلام ، ثم إن الاحتجاج على هذه الظاهرة
يأتي معظمه من الشعر ، والشعر لا تثبت به مثل موافقة ولا مخالفة كما يقول ابن
جني . والدكتور رمضان من الداعين إلى فصل الشعر عن النثر حيث يقول :
« إن الشعر بما فيه من قيود الوزن والقافية قد تمتنع فيه أشياء تجوز في النثر ، كما قد
تؤدي ضرورة الوزن في بعض الأحيان إلى ابتداع نوع من الأسلوب الذي لم يألفه

(١٠٠) فصول في فقه العربية ٩١ - (الطبعة الثانية ١٩٨٣)

(١٠١) السابق : ١٦٦ .

سثر ، بل ربما قادت تلك الضرورة إلى توليد الصيغ والألفاظ في أحيان أخرى^(١٠٢) وهذا كلام صحيح كل الصحة ، ولا يستطيع باحث منصف أن يختلف معه في تفصيلاته ، ولذلك أرى أن مسألة الإقواء في الشعر يمكن ألا يستدل بها في هذا الغرض . وهناك مسألة أخرى وهي أن مخالافات الإقواء ليست مما تختلف فيه اللهجات العربية حتى لا تكون سليقة للشاعر ، فالنابغة عندما يقول مثلاً :

وبذلك خيرنا الغراب الأسود

بجر « الأسود » من أجل القافية ليس لاحقاً بسبب استخدامه اللغة المشتركة لأن مطابقة النعت للمنعوت في لهجته الخاصة وفي لغته المشتركة غير مختلفة ، ونستطيع أن نستخرج من ديوانه مئات النعوت المطابقة في الإعراب للمنعوت في القافية وغيرها ، ويمكن أن يعد لاحقاً إذا حاول في اللغة المشتركة شيئاً ليس من لهجته الخاصة ، أو لو كان هذا المثال هو الوحيد لهذه الحالة . على أنه ، في كل حال ، ليس من حق اللغويين أن يخطئوا صاحب اللغة المدروسة إذا كان هذا الأخير ممثلاً لها ، بل عليهم فحسب أن يصفوا ما يقول وصفاً لغوياً دقيقاً وأن يصفوه تصنيفاً دقيقاً كذلك .

لقد نقل لنا الدكتور رمضان عبد التواب عبارة أستاذه « شيبتا لر » المهمة التي تقرر « أنه من أهم الواجبات فصل الشعر عن النثر عند التحدث عن بناء الجملة ووضع قواعد لنظامها لأنه ما دامت أية ظاهرة لغوية معينة لا تعرف إلا في الشعر فإنها لا تصلح ظاهرة عامة تنطبق على النثر كذلك ، غير أن هناك صعوبة معينة وهي أن بعض التعبيرات الشعرية قد انتقلت إلى النثر كذلك ولا يمكن الفصل الحاد بين الشعر والنثر في ذلك »^(١٠٣) .

وإننا حتى الآن لم نقوم بهذه المهمة ، ولم نحاول هذه المحاولة ، وعندما ننجح في هذا الفصل بين هذين المستويين يمكننا إذن أن نفسر الظواهر اللغوية الواردة في

(١٠٢) السابق : ١٥٧

(١٠٣) السابق : ١٥٧

الشعر في ضوء الشعر نفسه بناء على أن قواعد أي مستوى لغوي لا تفرض عليه من خارجه بل تنبع منه وحده ، وليست المحاولات والبحوث القليلة التي قدمت في هذا المجال إلا طرقات على أبواب هذه القضية الملحة .

الجانب العروضي عند حازم القرطاجني

كتاب « الجانب العروضي عند حازم القرطاجني في منهاج البلغاء وسراج الأدباء - دراسة مقارنة » ، للدكتور أحمد فوزي الهيب ، كتاب خصّصه صاحبه لتناول جانب واحد من كتاب يدرس جوانب متكاملة في صناعة الشعر ونقده على الوجه الذي يراه مؤلفه في عصره ، أو يرمي إليه ، من حيث مبناه ومعناه . ويعد الجزء الذي بقى منه كاشفاً عن تميز صاحبه وعمق بحثه ، ويفري كثير من وجهات نظره بالمتابعة والدرس وإعادة الكشف . وكتاب الدكتور فوزي الهيب - على صغره (٧٤ صفحة) - يثير عدداً من القضايا التي يعوزها بحث واسع مستفيض .

وإذا كان صاحبه قد آثر الدخول المباشر فيما نذب نفسه له دون أن يبين لنا السبب الذي دعاه إلى دراسة هذا الموضوع ، أو الفائدة التي تعود على قارئه من ورائه مكتفياً بمقدمة مكرورة عن حياة صاحب الكتاب المدرس ، وهو حازم القرطاجني (٦٠٨ - ٦٨٤ هـ) وشعره ، وآثاره النحوية والبلاغية والنقدية ، ومعدداً مجال عمله بالوصف المحدد وتبيان ما لحازم وما عليه بغياد ، ومن غير أن يميل إلى أحد أو أن يتعصب له « في مقارنة خاطفة ببعض دارسي العروض على نهج الخليل ابن أحمد وطريقته - إذا كان ذلك كذلك ؛ فإن هناك عدداً من المسائل كان يجب أن تثار حول هذا العمل الذي يقول عنه صاحبه (ص ٩) : « ونرجو في دراستنا المتواضعة هذه أن نكون قد أضفنا شيئاً ما إلى المكتبة الأدبية العربية » .

وعلم العروض من العلوم الصعبة التي تعتاص على كثيرين ، وتحتاج إلى مرانة كثيرة ، ودربة متصلة . والعناية به تحتاج إلى تضافر علوم العربية المختلفة التي تعين على ضبط النص الشعري ، والشعر هو فن العربية القديم المتجدد . وبين علم العروض وعلوم العربية الأخرى تعاون متبادل . وجدل حيّ فعال ؛ ومن هنا كانت إجادة العروض متضمنة لإحادة كثير من علوم العربية . وقد ظل العروض

العربى ميزاناً للشعر ، حتى يوم الناس هذا ، منذ استكشف أسسه عالم العربية
الفد الخليل ابن أحمد ، واستخلص قوانينه .

وقد كان علماء العربية يتعهدونه من حين إلى آخر شرحا وبسطا
لغوامضه ، أو اختصارا ونظما لمسائله ، أو تنبيها إلى أهميته والحاجة إليه ؛ فبعد
الخليل بن أحمد ألف فيه الأحفش الأوسط (ت ٢١٥ هـ) مستدركا على الخليل ،
وبعده أبو العباس محمد بن يزيد المبرد (ت ٢٨٥) وابن كيسان (ت ٣١٠) وابن
السراج (ت ٣١٦) وابن عبد ربه (ت ٣٢٨) والزجاجي (ت ٣٤٠) والصاحب
ابن عماد (ت ٣٨٥) وأبو الفتح ابن جني (ت ٣٩٢) والجوهري (ت ٤٠٠)
تقريباً) والخطيب التبريزي (ت ٥٠٢) والزنجشري (ت ٥٣٨) وابن الحاجب
(ت ٦٤٦) وبين هؤلاء وبعدهم كثيرون .

وكان بعض القدماء يعد العروض مما اختصت به العرب ، من هؤلاء ابن
فارس الذي يقول في كتابه الصاحي (ص ٧٧) : « ثم العرب العروض التي هي
میزان الشعر ، وبها يعرف صحيحه من سقيم . ومن عرف دقائقه وأسراره
وخفائيه ؛ علم أنه يرفى على جميع ما يتبحر به هؤلاء الذين ينتحلون معرفة حقائق
الأشياء من الأعداد والخطوط التي لا أعرف لها فائدة » . وكان ابن فارس قد
ذهب من قبل إلى أن العرب كانوا في جاهليتهم قبل كشف الخليل يعرفون العروض
بوصفه علماً ضمن ما يعرفون من علوم ، فقال (ص ١٣ ، ١٤) : « وأما
العروض فمن الدليل على أنه كان متعارفا معلوماً اتفاق أهل العلم على أن
المشركين لما سمعوا القرآن ؛ قالوا - أو من قال منهم - : إنه شعر . فقال الوليد
بن المغيرة منكراً عليهم : لقد عرضت ما يقرؤه محمد على أقرء الشعر ، هزجه
ورجزه كذا وكذا ، فلم أره يشبه شيئاً من ذلك » ويعقب ابن فارس مستنجاً :
« أفقول الوليد هذا هو وهو لا يعرف بخور الشعر ! » . ولا شك أن العرب كانوا
يعرفون أوزان الشعر ممارسة واستعمالاً ، وأما دعوى ابن فارس أنهم كانوا يعرفون
العروض بوصفه علماً له أصوله وقواعده فدعوى باعنها إكبار هذا العلم والاهتمام
به . وإكبار العرب أيضاً حتى إنه اعتقد أنهم كانوا يعرفون علوم العربية
بمصطلحاتها الخاصة بها .

ولقد ظهر في السنوات الأخيرة اهتمام كبير بعلم العروض . تمثل هذا الاهتمام في نشر عدد كبير من مؤلفات القدماء بعد تحقيقها تحقيقاً علمياً . وتمثل كذلك في التأليف الحديث فيه ومحاولة كشف قيمته الإيقاعية وتأثيره على بنية الشعر ، أو استكشاف أصول جديدة لتوالي النغم فيه سواء أكانت منطلقة من عمل الخليل أو موارد له ، وسماه بعضهم « موسيقى الشعر » مبتعدين عن المصطلح القديم « علم العروض » . وتمثل كذلك في اهتمام نقاد الشعر به بوصفه مقوماً مهماً من مقومات الشعر ، وأخيراً تمثل في محاولة بعض الباحثين استخلاص رأي بعض العلماء القدامى الذين لم يؤلفوا في العروض أو ضاعت مؤلفاتهم فيه ضمن ما ضاع من تراث ، ونشر هذه الآراء في كتب مستقلة ، ومن ذلك ما فعله الدكتور محمد الطويل مع أبي العلاء المعري ؛ إذ جمع آراءه في العروض والقافية الماثلة في بعض كتبه في مؤلف واحد سماه « العروض والقافية عند أبي العلاء المعري » . وكما فعل هنا الدكتور أحمد فوزي الهيب مع حازم القرطاجني إذ استخلص آراءه في العروض من كتابه « مباح البلغاء وسراج الأدباء » .

ومن الملاحظ أن هذا النشاط العروضي قد تزايد بعد استقرار ظاهرة الشعر الحر الذي خرج على نظام الشعر العربي الموروث كما قعدت له كتب العروض . وكأن هذا الصنيع من قبل الباحثين ردّ تلقائي عفوي غير مقصود على شيوع الشعر الحر ، ودعوة عملية إلى العودة إلى نظام الشعر العربي بعد أن بدأت ثمار الشعر الحر في الظهور ، تلك الثمار التي تتجلى في نشوء جيل من الشباب لم تتلق آذانه موسيقى الشعر العربي ، وتلفت فحسب هذا التجديد الحر في نظام القصيدة الموسيقى ، فلم تستطع - لعدم اطراد النظام العروضي للشعر الحر ، ولتخليه عن كثير من أوزان الشعر العربي - أن تستوعب نظامها ؛ ولذلك فقدت القدرة على النسيج على المنوال القديم والجديد معاً ، وقلّ هذا المبدعون ، وكادت ملكة الشعر تختفي ، واختل الطبع ، وهجمت العجمة على الألسنة ، وهان الشعر على الناس . وقد صور حازم القرطاجني شيئاً شبيهاً بهذا في نص له فريد ، وكأنه يصف حال عصرنا - مع اختلاف مظهر الشكوى وبواعثها بطبيعة الحال - يقول حازم (المنهاج ١٢٤) : « وإنما هان الشعر على الناس هذا الهون لعجمة الأسماء .

واختلال طباعهم ، فغابت عنهم أسرار الكلام وبدائع الحركة جملة ، فصرفوا
النقص إلى الصنعة . والنقص بالحقيقة راجع إليهم وموجود فيهم . ولأن طرق
الكلام اشتهت عليهم أيضا ، فرأوا أخصاء العالم قد تحرفوا باعتفاء الناس واسترفاد
سواسية السوق بكلام صوروه في صورة الشعر من جهة الوزن والقافية خاصة ،
من غير أن يكون فيه أمر آخر من الأمور التي بها يتقوم الشعر . وكأن منزلة
الكلام الذي ليس فيه إلا الوزن خاصة ، من الشعر الحقيقي منزلة الحصير المنسوج
من البردي وما جرى مجراه من الحلة المنسوجة من الذهب والحرير ، لم يشتركا إلا
في النسج كما لم يشترك الكلامان إلا في الوزن . ويضيف القرطاجني ما يكشف
اختلاط القيم لفقدان القدرة على التمييز « ولكثرة القائلين المغالطين في دعوى النظم
وقلة العارفين بصحة دعواهم من بطلانها ، لم يفرق الناس بين المسيء المسف إلى
الاسترفاد بما يحدته ، وبين المحسن المرتفع عن الاسترفاد بالشعر ، فجعلوا قيمتهما
متساوية . بل ربما نسبوا إلى المسيء إحسان المحسن . فصارت نفوس العارفين بهذه الصنعة
بعض المعرفة أيضا تستقدر التحلي بهذه الصناعة : إذ نجسها هؤلاء الأخصاء ، واشتبه
على الناس أمرهم وأمر أضدادهم ، فأجروهم مجرى واحدا من الاستهانة بهم .
فالمرّة - لا شك - منسجبة على الرفيع في هذه الصنعة بسبب الوضع ، فلذلك
هجرها الناس ، وحقها أن تهجر » .

وإذا كانت شكوى حازم القرطاجني من اشتباه الشعر الجيد بالشعر
الردّي مع اتفاق النوعين في الوزن والقافية ؛ فإن شكوانا الآن قد زادت على
شكواه فقدان الوزن نفسه عند بعض (الشعراء) وضعف تمييزهم بين الصحيح
والسقيم ، وبدعوى الحداثة ارتكبت مفاصد كثيرة في هذا الباب .

من هنا تكون العودة إلى الدرس العروضي والبحث فيه ضرورة لازمة ؛ إذ
تعمل على تنبيه الأذهان ولفت الانتباه إلى مقوم مهم من مقومات الشعر ، وأساس
ضروري من أسس بنائه وهو (الوزن) فإن الأوزان مما يتقوم به الشعر ، ويعد
من حملة جوهره ، كما يقول حارم القرطاجني (ص ٢٦٣) .

وقد تناول حارم القرطاجني في كتابه (منهاج البلغاء وسراج الأدباء)

الإبانة عن أنماط الأوزان في التناسب ، والتنبيه على كيفيات مباني الكلام وعلى القوافي وما يليق بكل وزن منها من الأغراض ، والإشارة إلى طرف من أحوال القوافي وكيفية بناء الكلام عليها . وما تعتبر به أحوال النظم في جميع ذلك من حيث يكون ملائماً للنفوس أو منافراً لها (ص ٢٢٦) . تناول حازم كل هذا في المنهج الثاني من القسم الذي خصصه لدراسة النظم وما تعرف به أحواله من حيث يكون ملائماً للنفوس أو منافراً لها من قوانين البلاغة (ص ١٩٩) . والنظم عنده حياة تحصل عن التأليفات اللفظية (ص ٣٦٤) . فلم يكن غرضه الأساسي هنا شرح قوانين علم العروض وتفصيل مسائله من أحل التعليم ، بل كان غرضه الإشارة إلى أنماط الأوزان بهدف بيان طرق استعمالها في الشعر ، ولذلك اتجه إلى (القوانين الكلية) التي يستخلصها لغرضه ، وكان هذا دأبه في كل ما يحتاج إلى إطالة يقول (ص ٣٥٣) : « وكل ما أدّى إلى ذلك (أى الإطالة) فإنما أشرنا إليه بقوانين كلية يعرف بها أحوال الجزئيات من كانت له معرفة بكيفية الانتقالات من الحكم في بعض الأشياء إلى الحكم به في بعض » وقد حفلت هذه الإشارات بوجهة نظره الخاصة في بعض المسائل سواء أكانت في نظريته إلى بعض الأسس التي ينبني عليها علم العروض أم في المصطلحات المستخدمة في هذا المجال .

لقد كان حازم القرطاجني مهتماً ببيان أثر الأوزان في نظم الشعر ، وما يحدّثه الورد في نفس المتلقي ، لأن الغرض من الصناعتين (الشعر والحطابة) عنده واحد ، وهو إعمال الحيلة في إلقاء الكلام من النفوس بمحلّ القبول لتتأثر لمقتضاه (ص ٣٦١) وقد حاول في أكثر من موضع أن يشرح هذا الغرض ، يقول مثلاً (ص ١٢٢ ، ١٢٣) : « ولشدة حاجة العرب إلى تحسين كلامها اختص كلامها بأشياء لا توجد في غيره من ألس الأُمم . فمن ذلك تمائل المقاطع في الأسجاع والقوافي لأن في ذلك مناسبة رَسْدة . ومن ذلك اختلاف محاري الأواخر ، واعتقَاب الحركات على أواخر أكثرها . ونياطهم حرف التثنية بنهايات الصنف الكثير المواقف في الكلام منها ؛ لأن في ذلك تحسینا للكلم بخریان الصوت في نهايتها ، ولأن للنفس في النقلة من بعض الكلمة المتنوعة بخاري إلى بعض على قانون محدود راحة شديدة واستعداداً لنشاط السمع بالبقلة من حال إلى حال .

ولها في حسن إطراده في جميع المجاري على قوانين محفوظة قد قسمت المعاني فيها على المجاري أحسن قسمة تأثر من جهتي التعجيب والاستلذاذ للقسمة البديعة والوضع المناسب العجيب . فكان تأثير المجاري المتنوعة وما يتبعها من الحروف المصوتة من أعظم الأعوان على تحسين مواقع المسموعات من النفوس ، وخصوصا في قوافي التي استقصت فيها العرب كل هيئة تستحسن من اقترانات بعض الحركات والسكنات والحروف المتأثلة المصوتة وغير المصوتة ببعض ، وما تتنوع إليه تلك الاقترانات من ضروب الترتيب . فهذه فضيلة مختصة بلسان العرب . ولهذا قال أبو نصر : إن الألسن العجمية متى وجد فيها شعر مقفي فإنما يرومون أن يجتذوا فيه حذو العرب . وليس ذلك موجودا في أشعارهم القديمة .

إن ما يقوله حارم القرطاجني هنا يتفق معه ما يقوله بعض البنيويين المعاصرين وهو سابق عليهم بمئات السنين ، إن ما يقوله يوري لوتمان عن الوزن والقافية ومستويات التحليل البنيوي للنص الشعري (يرجي مراجعة : « دراسة يوري لوتمان البنيوية للشعر » الفكر العربي العدد ٢٥ ص ١٥١ ، ١٥٢) وما يقوله جان كوهن (بناء لغة الشعر ١٢٠) : « إذن ماذا يفعل الشاعر ! إنه من خلال القافية والترصيع اللذين يشكلان وسيلتين رئيسيتين في الشعر التقليدي ينزع إلى أن يحد من الفروق فالصوت يستخدم باعتباره وحدة مميزة ولكن على العكس ، باعتباره إذا استطعنا أن نقول ذلك - « وحدة مشوشة » ويبدو إذن أنه يهدف إلى « مضايقة » وظيفة الوسيلة اللغوية ، كما لو أنه يريد أن يخلط ما ينبغي أن يكون مميزا » أقول : إن ما يقوله لوتمان وجان كوهن وغيرهما يدعونا إلى مقارنة ما يقولون بما قاله من قبل حارم القرطاجني مع اختلاف المطلقات بطبيعة الحال ، ولكن اتفاق الغاية قد يؤدي إلى تحليل متقارب على كل حال ، وهذه بالطبع قضية أخرى .

وقد ألح القرطاجني على تأثير الشعر في النفوس بما يسلكه من نظم وتأليف واختيار للأوزان والقوافي . ولذلك كان على من يتصدى للجانب العروضي عنده أن يضع نصب عينيه عرضه من هذا حتى لا يبدو كلامه عن العروض وكأنه قصد به التعليم أو شرح أنماط الأوزان مجردة .

ولا يصح في تناول العلمى أن نجرد الكلام من الغرض الذي ساقه له صاحبه فالقرطاجني يتحدث عن العروض بوصفه جزءا مهما من مقومات الشعر ، ولذلك يقتضيه في حالة عمل حتى ولا يتناوله بكلام مطلق ؛ ومن هنا كانت مصطلحاته التي استخدمها خاصة به ؛ لأنه يريد أن يكشف بها التناسب ، ومعرفة طرق التناسب عنده ليست من قبل علم العروض وإنما من قبل ما يحدده بقوله (ص ٢٢٦) « ومعرفة طرق التناسب في المسموعات والمفهومات لا يوصل إليها بشيء من علوم اللسان إلا بالعلم الكلّي في ذلك وهو علم البلاغة الذي تدرج تحت تفاصيل كلياته ضروب التناسب والوضع ، فيعرف حال ما خفيت به طرق الاعتبارات من ذلك بحال ما وضحت فيه طرق الاعتبار ، وتوجد طرقهم في جميع ذلك تترامى إلى جهة واحدة من اعتماد ما يلائم واجتناب ما ينافر » لقد كان حارم يريد بيان وظيفة الورد في الشعر ، وليس هذا من غرض العروضيين .

ولأن غرض حارم القرطاجني لم يكن تعليميا ، بل كان تفسيريا ؛ فحور من كل ما هو معياري تعليمي ، فتنحصر من الالتزام بالتفعيلات على النحو الذي قدمه العروضيون ، وتمثل ذلك في جعله (الحجب) جاريا على تفعيله ابتدعها هو وليست في تفعيلات العروضيين هي (متفاعلتن) التي لم يقل بها أحد منهم . و (متفاعلتن) هي (فعلن) مكررة مرتين . وتمثل ذلك فيما سماه « الأرجل » بدلا من الأسباب والأوتاد ، مع أنه لم ينف السبب والوتر ولم يترك استعمالهما ، وما سماه الأقطار (القطر الأصغر = السبب الثقيل وهو ما تكون من متحركين ، والقطر الأوسط ويتألف من ثلاثة متحركات ، والقطر الأكبر ويتألف من أربعة متحركات) والأساس الذي اعتمد عليه أنه « لا تشاح في الألفاظ ، كما أنه لا حرج على من عدل عما تقتضيه تلك الأسماء في المسميات إذا أراد الإفصاح عن جهات مشابهاتها لما نقلت إليه التسمية وتمثيل الصحيح في ذلك » (ص ٢٥٢) وما أشبه كلام حارم القرطاجني هنا بما يقوله أبو الفتح عثمان بن جني في الخصائص (١/١٨٩) : إن « للإنسان أن يرتحل من المذاهب ما يدعو إليه القياس ، ما لم يلو بنص أو ينتهك حرمة الشرع » ويضيف بعد ذلك قائلا عن النحو « إنما هو علم منتزع من استقراء هذه اللغة ، فكل من فرق له عن علّة

صحيحة . وطريق مهيمة . كان حليل نفسه وانا عمرو فحرد « وقد اجهد حرد
في هذا الباب لأداء مهمة يراها فكان بذات حليل نفسه .

وقد تمثل تحرد وعدم التزامه بالنهج التعليمي في عدم اهتمامه بالندوات
العروضية . وقد عرض لهذه المسألة عند اعتراضه على وقوع القطع (وهو حذف
الساكن الأخير فيما آحرد ، وتد مجموع وإسكان ما قبله . فتحول فاعلى مثلاً إلى
فاعلى . في حشو الخب ، والحشو هو ما عدا ما يقابل التفعيلة الأخيرة من الشطر
لأول المسند بالعروض وما يقابل التفعيلة الأخيرة من الشطر الثاني المسماة
بالصرب) وحينئذ في ذلك أن القطع في الأوتاد إما قصد به تنوع التصروب .
يقول (ص ٢٢٩ ، ٢٣٠) : « ولا يلتزم حين ولا يجوز قطع إلا في عروض أو
صرب . وإنما حملهم على هذا حرصهم على أن يجعلوا الخب يساوق في ترتيب
حركاته وسكاته لثقات فيكون نظام على واحد منهما إذا وصفت له أشكال في
خط أو تصور في المدح . ثم تأخرت عن مبدأ ذلك نظام إلى أو . جزء يلي آخر
ذلك الذي هو مبدأ النظام . فبدأ بأول آخره الذي واستمررت على جميع
النظام . وصلت بأحد آخره الذي وثق منه أنه لا . حصلت بذلك سبعة الأوتاد
بآخر وهيئة . فيجعل العروضيون أحد العروضين بذلك منتكاً عن الآخر .
وهذا من الأخير من الواقعة في الأوتاد من عدم قصد : إذا المقدم الذي يكون من
آخره . فإنه إذا ابتدأت برأس أي وتد أو سبب منه خرج لك وزن تام من آخره
مؤلفه النظام الذي يكون من حركتين متعابرين بدخل أحدهما على الآخر إذا
بدأ برأس أي وتد أو سبب منه خرج لك وزن متدخل من حركتين متعابرين .
وإذا النظام الذي يكون من ثلاثة أجزاء تنفع ووير . قدم لوتر أو
وسط أو آخر . إذا ابتدأت برأس أي وتد أو سبب منه خرج لك وزن قد ترتب
آخره متعابراً ووتر على واحد من ترتيبات الثلاثة . وهكذا . فحرد ما يرفض
فكره بده . وقد شرحتها موجزاً تحكما في قصه لسائق . ولكنه لم يحسب غير
منه ما في غاية . وغير موفق على ما يشتهه يقول بها من الرخايات والعلل .
ويستسي بعض العلى التي تنوع لأصرب . لأعابيش . وذلك لأن لندوات
العروضية نظام معياري تعليمي يقصد منه إلمام الطالب بالشعر وبحكامه أصم .

هذه الأوزان ، وهو لا يريد إلى شيء من ذلك كما رأينا . وقد ترتب على القول بهذه المعايير كثير من المصطلحات في علم العروض لأن كل بحر ارتبط بما تنتجه الدائرة له تجريدًا ، وقد يؤيد الاستعمال ما ينتج عن الدائرة وفي هذه الحالة لا توجد مشكلة ، أما إذا كان الاستعمال الشعري مخالفا لما تنتجه الدائرة للبحر فإن هناك القول بحذف بعض أجزاء العروض أو الضرب أو حذف التفعيلة كاملة ويسمى هذا الجزء الواجب كما في بحري الهزج والمديد مثلاً وما يحدث من نقص أو زيادة في أواخر أشطار الأبيات يسميه العروضيون عللاً سواء أكانت عللاً بالزيادة أم عللاً بالنقص . وقد ارتضى حارم القرطاجني تنوعات الأعاريض والأضرب عن طريق هذه التغييرات ، ولكنه في الوقت نفسه يرفض بعض ما يترتب على القول بالدوائر العروضية .

وقد تناول الدكتور فوزي الهيب كل ما أشار إليه حارم القرطاجني عند حديثه عن العروض (من صفحة ٢٢٦ إلى صفحة ٢٧٠) أي أن الحديث عن العروض في كتاب القرطاجني استغرق خمسا وثلاثين صفحة ، وقد ترك الدكتور الهيب حديث حازم عن القافية التزاماً بما حدده لنفسه في عنوانه وهو « الجانب العروضي » مع أن القرطاجني تكلم عن القافية كلاماً مهماً جداً في بنية الشعر من صفحة ٢٧١ إلى ٢٨٦ ، وكلامه يحتاج إلى كشف وتحليل وقد أشرت إلى طرف منه فيما سبق .

وقد أعاد الدكتور الهيب ترتيب المادة فتناول العروضيين ، وأقام الكلام عن الأسباب والأوتاد ، والتفعيلات ، والبيت ، وأوزان الشعر ، وصفات الأوزان ، والعلل والزخافات ، والدوائر العروضية ، ولست في حاجة لأن أعيد ما قاله هنا أو أخصه ، فهو نفسه موجود في كتاب حازم نفسه وفي سياق الذي أراده له .

وقد حاول الدكتور الهيب تحليل كلام حازم من وجهة النظر العروضية كما حاول مقارنة ما يقوله حازم بما استقر عليه الدرس العروضي من لدن الخليل بن أحمد ، ولذلك سمى هذا الصنيع « دراسة مقارنة » وحرص على وضع هذه

العبارة في عنوان الكتاب فأعطت انطباعاً بمساحة دلالية أكثر مما شغلته في واقع التنفيذ ، مع أنه ليس للمقارنة بهذه الطريقة هنا مجال لأن هدف حازم يختلف عن هدف العروضيين ، لأن غرض حازم هو بيان وظيفة الوزن في الشعر ، وغرض العروضيين تعليمي ، وما أضافه حازم واختلف فيه عن العروضيين يخدم غرضه الذي احتله لنفسه ، ومن هنا تصبح مقارنة صنيع حازم القرطاجني بصنيع العروضيين ظالمة لحازم القرطاجني لأنها تجرده من أهم ما انتدب نفسه له ، وظالمة للعروضيين أنفسهم لأنها تلزمهم بما لم يقصدوا إليه .

وما تجدر ملاحظته أن الباحث (الدكتور الهيب) - برغم أنه عروضي مقتدر - لم يزد في عمله على ما قدمه محقق كتاب حازم القرطاجني محمد الحبيب ابن الخوجة في تحليله لمادة الكتاب ، فقد حلل في صفحات قليلة (من ١٠١ إلى ١٠٦) في تقديمه ما قدمه الدكتور الهيب في كتاب مستقل من أربع وسبعين صفحة . ولم يزد كذلك على ما قدمه حازم نفسه إلا بمقدار ما يشير إلى أن هذا الذي قدمه حازم هو عند الحللين مختلف أو متفق معه . وبعض شذرات من الموافقة أو المخالفة منه لهذا أو هؤلاء .

وقد أشار الباحث إلى أن القرطاجني لم يكن غرضه تعليم العروض ، وأنه لم يقدم أمثلة لأحكام النظرية فحلاً لعمله من التطبيق . وهذا حق يتفق معه فيه كل من يقرأ الكتاب . لكننا كنا نود منه - وقد اختار لنفسه أن يقوم بدور الشارح المقارن - أن يستكمل هذا الجانب ، فيقدم مادح لما شرحه حازم ، ولو أنه فعل ؛ لئلا نرى له أن الغاية التي ابتغاها حازم ليست تقديم نظرات عروضية غفلا ساذجة مجردة ، بل تكوين معيار نقدي يعتد به أساساً في المفاضلة بين الشعراء على أساس أن الوزن جزء جوهري من بناء الشعر ؛ ولذلك نجد القرطاجني بعد أن انتهى من عرض المسائل العروضية بالطريقة التي اختارها يقول في إضاءة من إضاءاته (ص ٢٧٠) : « فيجب - لما ذكرته - أن يعتبر الكلام الواقع في كل عروض بحسب ما اعتيد فيه أن يكون نمط الكلام عليه ، وألاً يفضل شاعر وجدت له قصيدة في الطويل أو الكامل مائلة إلى القوة على شاعر وجدت له قصيدة في المديد

أو نرملة مائلة إلى الضعف . فقد نجى شاعر الأضعف في الأعاريض التي من شأنها أن يقوى فيها النظم مساويا لشعر الشاعر الأقوى في الأعاريض التي من شأنها أن يضعف فيها النظم . ليس ذلك إلا لشيء يرجع إلى الأعاريض لا إلى الشعارين . وإنما يطرأ هذا إذا لم يكن بين الناظمين كبير تفاوت . وكذلك الشاعران المتساويان إذا قال أحدهما في وزن من شأن الكلام أن يقوى فيه والآخر في وزن من شأن الكلام أن يضعف فيه ؛ ظهر شعر أحدهما أقوى من شعر الآخر من جهة أن عروضه أقوى لا من جهة أن طبقة ارتفعت فوق طبقة صاحبه .

وكلام حازم هنا مبني على ما قدمه من صفات الأعاريض وخصائص كل وزن كما يراها وقد اختفى الدكتور الحبيب بهذه الصفات ، فنقلها إلى كتابه وساندها ببعض ما يوافقها أو يخالفها من كلام الدكتور عبد الله الطيب في كتابه « المرشد إلى فهم أشعار العرب » ومن بعض كلام الدكتور إبراهيم أنيس في كتابه « موسيقى الشعر » ومن كلام الدكتور شكري محمد عياد في كتابه « موسيقى الشعر العربي » والحق أن القرطاجني كان سباقا إلى الحديث عن خصائص كل وزن من الأوزان ، وقد فتح الباب لمن بعده في هذا المجال .

وهذه قضية ما تزال في حاجة إلى دراسة ، فالقرطاجني ينطلق في أحكامه من ذوقه الخاص لنصوص شعرية معينة قرأها وكون منها وجهة نظره الخاصة ، وهي وجهة نظر نابعة من تتبع للشعر ، يقول (ص ٢٦٨) : « ومن تتبع كلام الشعراء في جميع الأعاريض وجد الكلام الواقع فيها يختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان ، ووجد الافتتان في بعضها أعم من بعض » وقد انتهى من هذا التبع إلى أن أعلى الأعاريض درجة في ذلك الطويل والبسيط ، ويتلوها الوافر والكامل ، ومجال الشاعر في الكامل أفسح منه فيه غيره ، ويتلو الوافر والكامل عند بعض الناس الخفيف ، فأما المديد والرملة ففيهما لين وضعف ، وقلما وقع كلام فيهما قوي إلا للعرب ، وكلامهم مع ذلك في غيرهما أقوى ، فأما المنسرح ففيه أطراد الكلام عليه بعض اضطراب وتقلقل ، وإن كان الكلام فيه جزلا . فأما السريع والرجز ففيهما كرازة ، فأما المتقارب فالكلام فيه حسن الاطراد إلا أنه من

لأحاديث السادة المذكورة لأحرار وإنما تستحل الأعراف موقوف التركيب
سلامها ، فأما المرح فيه مع سدخته حدة رائدة . فأما عتث وانفتحت
والحلاوة فيها فنبلة على طيش فيها ، فأما انصراع معية كل قبحة ، ولا يسمى أن
بعد من أوزن العرب ، وإنما وضع قياساً ، وهو قياس فاسد لأنه من لومع
الشافر .

إن أحكام القرمطاحي مبنية على اعتبارين أولهما أنواع تركيب التفعيلات
ومقدار ما فيها من حركات وسكات وتوالي ذلك ، وثانيها هذا التركيب أو
عدم تناسبه ، والآخر هو التدقيق الخاص السابع من قرعة فصائد معية على كل وزن
من هذه الأوزان .

وصحيح أن تنابع المقاطع الصوتية بطريقة معصومة في كل وزن على حدة
قد يؤدي إلى استدعاء كلمات من صيغ معية ، وصحيح أيضاً أن طول البيت أو
قصره قد يؤدي إلى إيقاع خاص ، ولكن هذا كله محكوم باختيار الممرات وهي
الوحدات الدلالية الشعرية واختيار أتمام التراكيب الصوتية التي تتفاعل مع
مردتها ، تكون معها سباقاً خاصاً يعطي القصيدة الخبة الواقعية وذلكها خاصة
بها . أما أن كل وزن في ذاته له صفات خاصة به تساعد على تقوية الضعيف أو
إضعاف القوي فهذا ما لا يمكن أن يسلم ، على إطلاقه . والحكم بالنسطة أو
العودة ، وانغوة أو الضعف ، والفلانة والخرلة وحسن الاطراد ، والرشافة
واللين ، والرحابة أو الضلالة والوحشية والصف إلى غير ذلك من الصفات التي
يطلقها حارم على الحور ويرى أنها كلمة فيها ، إذا سلم في بعض الفصائد لعوامل
خارجة عن الوزن نفسه نابعة من التركيب واختيار ممرات من محالات دلالية
معية محكومة بسباق معصوم يساعد الوزن بوضعه أحد العوامل سوء القصيدة
عليها ، فإنه لا يسلم في فصائد أخرى .

ومع أننا نحب ما يقول حارم ومن سار على نهجه في هذا الشأن يرى أن
إطلاق هذا القول والسليم به والاحتكام إليه قد يطلو على خطورة تقبيل الإلهام
الشعري ووضعه في قوالب جامدة قل أن يتم إشادة ما يمكن أن يقال .

هذا احتمال إذ كل قصيدة على حدة قد تكون لها هذه الصفات التي يطلقها حارم على غير غيرها . فهذه الأحكام التي يرى حارم أنها تابعة من البحر المستعمل لا من الشاعر المدع تتناقى مع الإبداع الشعري الذي يند عن هذه الأحكام ولا يمكن لذلك - أن نعمم هذه الأحكام أو نعمل على تصديقها وإطراد أثرها . فهي لا تعدو أن تكون انطبعا لحسن مدرّج ودوق خبير إذ صدق على بعض القصائد فقد لا يصدق على بعضها الآخر .

على أنه يظل لحارم القرطاجي فضل إثارة هذه القضية المهمة التي لم يثرها على هذا الحجم أحد غيره ، وخاصة إذا عرفنا أن هذه القضية تحتل مساحة كبيرة لدى كثير من نقاد العرب ، وقد ناقش كثيرا من هذه القضايا مؤلفا كتاب « نظرية الأدب » والناقد الإنجليزي الشهير ريتشاردز في كتابه « مبادئ النقد الأدبي » . وإذا كان لحارم هذا الفضل فإن ذوقه للأوران العربية - كما يقول الدكتور شكري عباد (موسيقى الشعر ١٣٤) - يعمل قدرا كبيرا من الداتية التي ستظل عالقة بمثل هذه الأحكام ما بقى الكلام على الأوران محصورا في القشرة السطحية لتفاعل غير متجاوز هذه القشرة إلى عالمها الداخلي الغني المكون من أصوات لها قيمتها اللغوية ولها في الوقت نفسه قيمتها الموسيقية .

وقد رتب حارم القرطاجي على نظريته في صفات الأوران مبدأ مهما قد يكون أكثر قبولاً ، وهو أن الفاصلة بين شاعر وآخر ينبغي ألا تكون إلا بمراعاة عدد من الأسس من بينها أن يكونا قد نظما من وزن واحد أو من وزنين متقاربين يقول (ص ٢٧٠) « وإنما يحكم بتفضيل أحد الشاعرين على الآخر إذا عُرف أن كليهما نظم شعره على حل واحدة من النشاط وقوة الباعث وانفساح الوقت ، وكانا قد سلكا مسلكا واحدا ، وذهبا من المقاصد مذهباً مفرداً ، أو كان مذهب أحدهما مقاربا لمذهب الآخر ومناسبا له ، وكان شعرهما في عروض واحد أو عروضين غير بعيد تمثّل الكلام في أحدهما عن غمظه في الآخر ، ثم يقاس ما بين الكلامين من البعد بما بين التضمين فيظهر الترجيح أو المساواة عند ذلك » .

ويظهر بذلك أن حازما عندما قدم وصفا لكل من الأوزان كان يرمي من ورائه إلى غاية نقدية محددة ، وقد تناقل بعض آرائه في هذا الصدد من تكلم عن صفات الأوزان بعده . وقد تناول الدكتور الهيب هذه القضية مكتفيا بنقل ما يقوله حازم في صفات الأوزان مقارنا ببعض ما قاله الدكتور عبد الله الطيب والدكتور إبراهيم أنيس ، فبدا كلام الجميع كأنه مجرد من كل غرض يترتب عليه .

وإذا كان الدكتور الهيب قد أهمل بعض هذه القضايا المهمة واكتفى فيها بنقل بعض الآراء فحسب ، فإنه اهتم بمسألة الزحافات والعلل عند حازم اهتماما يعتمد له فعرض رأي حازم وناقشه وربط بينه وبين بعض سابقه في هذا المجال . ولكن لحازم هنا وجهة نظر كانت في حاجة إلى تجلية وإبانة ، فالوزن - كما يشير حازم (ص ٢٦٣) - هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب. ولذلك يكاد ينكر الزخارف، لأن الزخاف قد يؤدي إلى عدم التساوي الدقيق ، ويوجب حازم على مورد الأبيات قاصدا إقامة وزنها أن يكون له « فضل اعتماد وتوفرات وإشباعات الحركات وما ينتسب إليها من الحروف القابلة للمد والإطالة فيما يكشف مواضع المخذوفات ويتصل بها ليكون ذلك سادا مسددا وجاريا مجرى البذل منها » (ص ٢٦٠ ، ٢٦١).

وكل زحاف في الشعر يدور حول أمرين هما إما تقصير مقطع طويل وهذا ما يعبر عنه العروضيون بخذف ساكن السبب الخفيف على اختلاف في التسمية باختلاف موقع السبب من التفعيلة ، وهذا النوع من الزحاف يقع في جميع محاور الشعر إلا الكامل الوافر ، وإما إدماج مقطعين قصيرين في مقطع واحد طويل وهو ما يعبر عنه العروضيون بالإضممار في الكامل وهو إسكان الثاني المتحرك ، والعصب في الوافر وهو إسكان الخامس المتحرك .

وقد ذهب الدكتور إبراهيم أنيس إلى أن الزحاف أثر من آثار الخطأ في وإية الشعر ، يقول (موسيقى الشعر ٣١٦) : « فأول أثر من آثار الخطأ

في ثروية بعض تلك الترخافات التي لا شك في أنها جاءت نتيجة هذا الخطأ وأنها
لا مت موسيقى الشعر بأية حسنة ، وإذا كان بعض تلك الترخافات من أثر
خطأ في ثروية قول غلبا أن حدد هذا البعض ، وأن بحث عن مسبب وجود
بعض الآخر ، في الشعر ، ولا شك أن الرواة قد عرّفوا من الشعر بعض العبر
بدواع مختلفة ، ولكهم على كل حال لم يكونوا يفتنون الشعر بإشادته كما كان
يفعل الشعراء ، والإشادة وهو من إلقاء الشعر كان يقصد به إلقاء القصيدة
بطريقة تروى موسيقاها ، وتظهر جودة نعم فيها ، وكان لا يقال : أغنى الشاعر
قصيدة ، وإنما كان يقال : أشد قصيدة ، يقول الترحسري في أساس البلاغة
(شد) ، وأشدني شعراً إشاداً حسناً لأن الشد يرفع بالشد صوته كما يفعل
الغزف ، وكان بعض الشعراء يعني في شعره ، وكان الأعشي أحد هؤلاء ، كان
يمس في شعره فكانت العرب تسميه صراحة العرب ، (الأعشي ١٠٩/٩) ، لعل
القصود من الغاء في الشعر إشادة بأداء وتؤدة تظهر موسيقاه وبغاؤه تروى
وتعز ، لأن الشعر وضع للقاء والترتم ، كما يقول مسويه (الكتاب ٢٠٦/٢)
، ولأن الشعر موضع لرم والغناء وترجيع الصوت ، كما يقول الرصبي (شرح
الشافعية ٣١٦/٢) .

لقد كان الشعراء يشدون فصائدهم ، فيبدو من خلال الإشادة أن الأحرار
متساوية ليس فيها نقص ، أن أنهم كانوا يشعرون الحركات فتولد عنها حركة
مفيدة (حرف مد) وقد بقي بعضها في كلمات لم يستطع الرواة أن ينفقوها على
ما يسمي لها ولا يكسر الثور ، من ذلك (أنفوز) في (أنظر) و (بصل) في
(بصل) و (مترج) في (مرج) و (يشاح) في (يبح) وهناك فذاح كثيرة
وأما الأبيات فقد بعضها آراء على ما يسمي ها في غير الشعر ، ومن ها ظهر
نقص في بعض الأحرار سماه العروضيون إرخافاً ، والقصبة على ما أرحح
تعلق بإشادة الشعر وروايته ، وكلام حازم القرطاجني بشر إلى قصيدة الإشادة
هذه فيوضح على مورد الأبيات أن غير نقص بعض الأحرار بإشاح الصوت ، مظهره
حتى يقوم هذا الإشاح مقام النقص ويسد مسده ، وقد كانت هذه المسألة التي
لا تعرف من صفة قوية في حاجة إلى صافشة ، وما نزل كذلك .

ومهما يكن من أمر فإن كتاب الدكتور فوزي الهيب قد جمع آراء حازم
 غرطاحي العروضية وقارن بينها وبين آراء بعض أُنّاع « المدرسة الخليلية » وقد
 عرضها وفقاً لترتيب المسائل في علم العروض ، وزاد عليها رأي حازم في صفات
 الأوزان وهذا مما لا يتناوله العروضيون عادة . وقد كنا ننتظر منه وهو دارس أدب
 وعروض معاً أن يقيم جسراً من العلاقة بين العروض والشعر ، وأن يحاول أن يتم
 ما بدأه حازم القرطاجني ، وكان مثار اهتمام كبير لدى نقاد الغرب المعاصرين ،
 وأن يثير القضايا التي تثيرها هذه العلاقة الحميمة من مطلق أن بنية الشعر تنقوّم
 بالوزن ضمن ما تنقوم به ، ويعدّ الوزن من جملة جوهرها كما يقول حازم
 القرطاجني نفسه . ويكفي على كل حال أن هذا الكتاب الصغير الحجم يثير هذه
 القضايا الكبيرة الحجم .

الفصل السادس

من قضايا اللغة

العربية ودور القواعد في تعليمها

قضية تعليم اللغة العربية قضية ملحة ، وهي في الوقت نفسه قضية حساسة شائكة ، وكادت تتحول إلى مرض مزمن . وهناك كثير من المال وكثير من الجهد ، وكثير من الوقت يبدل في سبيل تعلمها إذ تنفق الدول العربية من ميزانياتها على دور التعليم ومراكز البحث والجامع اللغوية والمؤتمرات والندوات والمحاضرات ، وينفق المعلمون كثيراً من الجهد ، والباحثون كثيراً من العناء ، ويقضي المتعلم قبل المرحلة الجامعية عقداً من عمره أو يزيد ، في تعلمها ، وقد يستمر بعض الدارسين في دراستها في المرحلة الجامعية ، ومع هذا كله لا يتقن المتعلمون اللغة العربية ، وتعثّر ألسنتهم في قراءتها وفهمها والتعبير على استخدام العربية استخداماً سليماً . ولست أريد أن أسترسل في سرد مظاهر الضعف اللغوي ، فهي كثيرة متنوعة ، وقد أصبحت معروفة مشهورة^(١) ، وصارت المعاناة منها هماً مشتركاً يؤرق المهتمين باللغة العربية الفصيحة ، وسنداً قوياً يعتمد عليه المهتمون بالواقع اللغوي المعاصر ، الداعون إلى دراسته وتعليمه بدلاً من اللغة العربية الفصحى .

ومن هنا كان لا بد من التوقف للبحث والتحليل ، ومحاولة تعرف موضع الداء وممكن العلة . أيمكن الداء في العربية نفسها ؟ أو في القائمين بتعليمها ؟ أو في طرق تعليمها ؟ أو في الدارس الذي يتعلمها ؟ أو في الظروف والملابسات المحيطة بهذه العناصر جميعها ؟ أو في كل هذه الأمور مجتمعة ؟ ثم ما دور ما يعرف علوم العربية في ذلك كله ؟

(١) نشر هذا البحث في مجلة « دراسات عربية إسلامية » الجزء الرابع . ١٩٨٥

(٢) عالج هذه القضية كثير من الباحثين ، وقد تناولت بعض جوانبها في بحث لي بعنوان « في فضاء النحو ومشكلة ضعف النحوي » البيات الكويتية . مارس ١٩٨١ م . (انظر البحث الثاني من هذا المجلد)

ونمة محاولات كثيرة لحل بعض هذه المشكلات ، ودراسات كثيرة حول بعض هذه الجوانب اهتم بها رجال التعليم والتربويون وكثير من المفكرين والباحثين . وهناك ما يقرب من ألف محاولة أو يزيد^(٢) بدأت بواكيرها في هذا القرن من سنة ١٩٠٣ م إذ ألف حفي ناصف ومحمد دياب ومصطفى طعموم ومحمود عمر ، أول كتاب ظهر في طرق التدريس بعنوان « الدروس النحوية » قالوا عن تجربتهم فيه « إنها أقرب طريق تدني المطالب للطلاب من مكان سحيق ، وتؤدي إلى استحضار العلم على وجه لا تشذ معه قاعدة ، ولا تتذ عن ذهن المتعلم بعد التعلم شاردة » وما تزال المحاولات مستمرة حتى يوم الناس هذا .

وسوف أختار من بين هذه المسائل مسألة العربية نفسها ، والحو من بين علوم العربية لأدير حولها البحث والمناقشة تاركاً النقاط الأخرى لأنها مجال اهتمام فئات أخرى من الباحثين ، ولأن بعضها متضمن فيما أتناوله ؛ لأن الموضوع معقد متشابك ، ولا بد من فك خيوطه واختيار أحدها ، وكل خيط من بينها سوف يجز معه بقية الخيوط كلها على أية حال .

أما من حيث اللغة العربية نفسها ، فإنها - كما نعلم - ذات تاريخ طويل ، إذ يرجع تاريخ أقدم النصوص التي حفظتها لنا هذه اللغة إلى ما يقرب من قرنين من الزمان قبل الإسلام . وهذا يعني أن العربية عاشت حتى الآن ما يقرب من ستة عشر قرناً لغة حية منتحة يستخدمها أبناءها في مجالات الفكر والفن والإبداع ، ويصطنعونها وسيلة للبحث والتأليف والفهم والإفهام في بعض الحالات . وقد ظلت اللغة تنتج في كل يوم من أيام هذا التاريخ الممتد ألواناً من الشعر ، وصنوفاً من الفكر . وقد عد بعض الباحثين هذه ميزة تختص بها العربية لا تشاركها فيها لغة أخرى من لغات العالم ، فهي أقدم لغة حية تعيش حتى اليوم دون انقطاع عن

(٢) أحصى دليل نخوت تعليم العربية والدين الإسلامي في الوطن العربي من سنة ١٩٠٠ إلى ١٩٨٠ .

والبحر من أصل محاولة (١٩٦٦) محاولة أخرى ، وهذا دليل على أن هذه اللغة العربية ليست لغة ميتة ، بل هي لغة حية ، وهذا ما نلاحظه من خلال هذه المحاولات المتعددة التي أجريت في هذا المجال .

حدها وأصولها وقواعدها ، وعلى الرغم من كل تطور يتناول مفرداتها العلمية ، وقبلها من أساليبها التي ترحب بها ، فإنها هي اللغة التي تكلم بها امرؤ القيس ولأعشى والمنسي كما تكلم بها شوقي وحافظ ، محمود حسن إسماعيل ، ولا كذلك لغة أخرى حديثة ، فليس لها إلا أقل الشبه بأصولها ، ولا يفهمها اليوم إلا العلماء المتخصصون فيها ، ولا كذلك اللغات القديمة فإنها ليست الآن لغات حية مستعملة كتابة أو حديثاً ، فاللاتينية ساكنة النصوص ، واليونانية القديمة ساكنة الآثار (٣) .

والواقع أن هذه الميزة الفريدة للعربية قد تحولت إلى ما يقرب أن يكون عبثاً ، إذ ترتب عليها نتائج مختلفة من أهمها ما يأتي :

أولاً : نحن نعلم أن القرآن الكريم بمستواه المعجز في الإفصاح والبيان قد ساعد على بقاء العربية الفصحى حتى الآن . وقد حاول النحاة العرب - وقد نشأ السجوي أول أمره للمحافظة على لغة القرآن أن يتطرق إليها لحن أو فساد - حاشوا أن يحددها القواعد بناء على اللغة التي تقترب من لغة القرآن . ولذلك حددوا الفترة الزمانية التي تقترب من فترة نزول القرآن الكريم (قبله بقرن ونصف قرن تقريباً وبعده بقرن ونصف قرن كذلك) فترة للاستشهاد اللغوي والنحوي ، وحددوا كذلك الرقعة المكايية التي تعد موطناً لهذا الاحتجاج اللغوي فشملت هذه الرقعة عدداً من القضايا روعيت فيها شروط خاصة بالفصاحة والنقاء اللغوي أهمها عدم مجاورة غير العرب ومخالطة الأعاجم . وقد اعتبر النحاة كل من جاء بعد هذه الفترة الزمانية المعينة للاستشهاد اللغوي من المولدين الذين لا يعتج بلغتهم .

وقد استقيت القواعد ، واستطعت من لغة هذه الفترة المبكرة في تاريخ العربية ، وتمسك النحاة بهذه القواعد وفرضوها على كل الأجيال التالية ، وأصبح المتعلم الآن والمتكلم بالعربية كذلك مطالباً في قواعد اللغة العربية بالالتزام بقواعد

(٣) د. مهدي علام (الأهراء ١٧/٢/١٩٨٥)

هذه الفترة الزمنية ، لأن النحاة رفضوا أى تطور يطرأ على العربية ، ووقف النحو
بدي استخلصوه ، حارساً على اللغة ، وعد النحاة كل مظهر من مظاهر الخروج
عنه ضرباً من اللحن الذي ينبغي أن يُقَوِّمَ ويقاوم ، أو الخطأ الذي ينبغي أن يرد
مرتكبه إلى دائرة الصواب . وقد ألفت في ذلك قدما كتب اللحن ، والتنبيه
عليه ، وأوهام الخاصة ، التى تطورت في عصرنا إلى ما يعرف بكتب الأخطاء
الشائعة ، وقل ولا تقل ... إلخ .

ثانياً : ترتب على ذلك أن المتكلمين بالعربية الفصحى ، وفقاً لقوانين
تطور اللغات ، تركوا في بلاستعمال العفوي العربية الفصحى للنحاة وقواعدهم ،
وطوروا لأنفسهم لغة للتعامل اليومي والخطاب التلقائى ، صارت هذه اللغة لهم
سليقة يقضون بها مصالحهم ويتخاطبون بها فيما بينهم ، وأخذت هذه اللغة تبتعد
شيئاً فشيئاً عن الفصحى حتى صار لدينا ما يعرف بالازدواج اللغوي : لغة
للحياة اليومية تعد سليقة للمتكلم ، وهى تختلف من قطر عربي لآخر ، وكل منها
تأثرت بمؤثرات مختلفة في تكوينها مما جعلها تتنوع ، ويتباعد كل نوع منها عن
الآخر في صيغه ومفرداته وبعض تراكيبه . ولغة أخرى متوارثة يطالب العربي
بتعلمها في المدارس ودور التعليم المختلفة ، ليست سليقة له ، ولكنه يتعلمها كما
يتعلم لغة أجنبية . وقد يكون حظ اللغات الأجنبية في مجال التعلم أحسن حالا من
حظ العربية لأسباب مختلفة منها أن هذه اللغات الأجنبية ينظر إليها باحترام وتوقير
لأنها لغات الحضارة الحديثة ، والحاجة إليها في بعض الأحيان واضحة معروفة إلخ ،
ومنها أن العاميات تشوش على مهمة تعليم الفصحى وتعوق دون أداء هذه المهمة
في حين لا يشوش على تعليم اللغات الأجنبية شيء آخر ، لأن متعلم اللغات
الأجنبية من أبناء العرب يدرك من أول الأمر أنه يتعلم لغة غير لغته ، ولكنه مع
العربية يخلط بين سليقته العامية والعربية الفصحى التى يراد منه أن يتعلمها ،
ويقال له إنه يتعلم « لغته » مع أن لغته التى يجيدها ويفهمها والتي ورثها عن أبويه
وأهله وذويه ويورثها بنيه من بعده هي العامية ، ثم إن الغاية ليست واضحة لديه
تماماً من تعلم الفصحى وإذا عرفت فهو غير مقتنع بها ، لأن هذه الغاية - كما
صورت له - تشده إلى الماضي ، وهو يريد أن يندفع إلى المستقبل .

وقد تخلت العاميات المتنوعة عن كثير من خصائص العربية الفصحى على مستوى الأصوات والمفردات والتراكيب والدلالة بطبيعة الحال حتى صارت كل منها لغة مستقلة أو تكاد .

ثالثاً : يركز بعض الباحثين الذين يبدون اهتماماً كبيراً باللغة المعاصرة وضرورة تعلمها بديلاً عن العربية الفصحى على ظاهرة « الإعراب » في الفصحى . . . منهم ، في اهتمامهم باللغة المعاصرة أياً ما كانت ، متأثرون بما يقرره علماء اللغة المحدثين - الغربيون ، وظروف لغاتهم التي يدرسونها تختلف عن ظروف لغتنا العربية ، وبما يقرره أيضاً بعض التربويين فيما يتعلق بتعلم العربية إذ يحرصون على أن يكون تعلم اللغة كما هي في واقع المتعلم وليس كما ينبغي أن تكون ، وإن كان التربويون يقولون إن هذا يجب أن يكون في أول الأمر على الأقل حتى يسيطر التلميذ على الأنماط المطلوبة ، ولكنهم يؤكدون أن « المهم أن تكون اللغة المتعلمة في متناول فهم التلميذ سواء أكانت لغة تراث أم لغة معبراً بها عما يدور حوله وما يحيط به من واقع »^(٤) ولما لم يكن الإعراب من خصائص لغة المتعلم التلقائية - أى العامة - فإن بعض الباحثين ينطلق من هذا ، فيرى الدكتور أنيس فريجة مثلاً أن الإعراب لا يتلاءم والحضارة ، وأنه زخرف لا قيمة له في الفهم والإفهام ، وأنه ليست له قيمة بقائية ، ولو كان ضرورياً للفهم والتفاهم لأبقت الحياة عليه^(٥) .

ويرى الدكتور السعيد بدوى أن النظام الإعرابي بعلاماته المختلفة قد فقد رصيده الدلالي في اللغة العربية المعاصرة ، وأصبح في واقعنا الحاضر غير ذي موضوع .

ويقول « وهذا واضح ومتفق عليه » ثم يقول : إن صعوبة تعلم النظام الإعرابي لا ترجع أساساً إلى ما يقال عن تعقيدته ، فهو ليس أصعب من

(٤) د. صلاح مجاور : تدريس اللغة العربية ١١٠

(٥) انظر : د. أنيس فريجة ، نحو عربية ميسرة ١٢٣ . ١٢٤ . ١٨٤

رياضيات ، كما أن قواعد بعض اللغات الأخرى مثل اللاتينية والألمانية لا تقل عن صعوبة ، مع الفارق الواضح في درجة نجاح الألمان مثلاً في تعلم لغتهم قبل انتهاء المرحلة الابتدائية . وإنما ترجع الصعوبة في تعلم هذا النظام إلى عدم وجود نظام دلالي يواريه ويرتبط به وجوداً وعدمياً ، فالصريق الدلالي بين معنى الفاعلية . . . معنى المفعولية مثلاً لا يرتبط تنقائياً ووجوداً أو عدمياً برفع الأول ونصب الثاني ، بل يرتبط في المقام الأول بمعالم غير لغوية في الجملة ، فكيف يتوقع من معلم أن يمتلك ناصية هذا النظام المعقد داخل فروع دلالي لا معنى له ، وأن لا يرتبط الشرطي اللام توافره في عمليات التعلم الناحجة ؟

ويرى الدكتور السعيد مدوي أن المسألة الحقيقية في تحولنا لتعلم شيء لا وجود له في الواقع اللغوي للعربية المعاصرة لا تكمن فقط في ضياع الجهد الذي يبذله في تعلم لغتنا ، ولا في ريادة الوقت الذي يبذله في ذلك عن مثيله في اللغات الأخرى ، بل المسألة الحقيقية هي أننا قد أضلنا في تعليمنا للغة ما له وجود حقيقي ، فنقصم التعليم المدرسي لدرجة عن الموقع الذي حولناه^(٦) .

وهذا في حقيقة الأمر أثر من آثار تشريش العاميات المعاصرة على تعلم الفصحى وشعبها عليها . وما قلناه من أن الناحية فصحية فيما يتعلق بالعامية من غير شك إذ إنها حامية من الإغراب . وليس لإعداد فيها جزءاً من النظام اللغوي الخاص بها ، يقوم بدوره المعهود في بيان حروف من الدلالة الحوية والمعنوية للجملة . أما العربية الفصحى فإنها ما تزال محتفظة بخصائصها التركيبية التي يقوم كل عنصر منها - ومن بينها الإغراب - بدوره بنسب في إيضاح العلاقات في الجملة لينم الفهم والإفهام . وكل ما يقال فيما عدا ذلك يعد ضرباً من الخلط بين العربية الفصحى والعاميات التي استقلت عنها . وذلك لا يكون إلا إذا نظرنا إلى العربية الفصحى من خلال مظهر العامية وقسنا تراكيب هذه على تلك . وموازنة تراكيب هذه بتلك ، وحسبانهما معاً شيئاً واحداً ، يعد في رأيي ضرباً من

(٦) الدكتور السعيد محمد مدوي . دراسة الواقع اللغوي أساس لحل مشكلات اللغة العربية في محال لتعلم (دراسات عربية وإسلامية) ج ١ / ١٩٦١ . ١٢٢ .

الترجمة فإما لو ترجمنا نصاً من العربية إلى الإنجليزية مثلاً لن تكون في الأخيرة علامات إعرابية بخال . وإنني لأزعم أن كلا من الفصحى والعامية لغة مستقلة عن الأخرى لأن كلا منهما تختلف في خصائصها التركيبية عن الأخرى ، فليست العاميات فصحية فقدت الإعراب ولكنها لغة تطورت عن الفصحى ، كما تطورت عن الفصحى ، بوصفها أم اللغات السامية ، أخواتها الساميات . وغاية الأمر أن العامية قريبة من فصحية لوجود الفصحى حية مستعملة في مجالات كثيرة ، وهناك تراكيب كثيرة متشابهة بينهما ، وهناك أيضاً تراكيب غير متشابهة . وبعض التراكيب في الفصحى يتاح لها من الحرية بسبب وجود الإعراب فيها ما لا يمكن أن يتاح نظيره في العامية ، لأن اللغات التي تفقد الإعراب تلتزم طرائق مخصوصة لا تنصرف . ولذلك نجد الفصحى أكثر غني ومرونة مما أتاح ضروباً من التفنن الذي هياً للشعر العربي أن يتوافق مع الوزن والقافية^(٧) . ومهما يكن من أمر فإننا لسنا هنا بصدد المقارنة بين العامية والفصحى ، وإن كان هذا أمراً مطلوباً ، ولسنا كذلك بصدد الدفاع عن الإعراب ، ولكننا بحاجة إلى الوصف الموضوعي ومحاولة التفسير الصحيح^(٨) .

إذا عدنا للعربية الفصحى وجدنا أكثر الدارسين يتفقون على أن العربية الفصحى كانت لغة الأدب ، وكانت معربة واضحة الإعراب قبل الإسلام ، وأن الإعراب فيها يعد ظاهرة سامية الأصل ، وقد احتفظت به سمة أسامية وخاصة ذات دلالة معينة ، على حين تخلت عنه أخواتها الساميات الأخرى . كما تخلق عنه العاميات العربية المعاصرة . وليس على العربية الفصحى بالضرورة أن تتخلى عنه لأن شقيقاتها الساميات أو بناتها العاميات تخلت عنه .

(٧) إيطر المحث الخاص بتألف المسح الشعري «بهاء الخملة في كتابي» في بهاء الحملة العربية . ص ٥٣٦ إلى ٥٣٩ . (دار الفقه - الكويت ١٩٨٢ م)

(٨) هناك في تاريخ العربية عدد من التفسيرات لظاهرة الإعراب . في القديم تفسير فطرب محمد بن مستنير (٨٢٠٦) نقله عنه الرهاحي في الإيضاح في علل النحو ص ٧٠ . وفي الحديث تفسير الدكتور محمد أبس في كتابه «أمرار النعة» . وتفسير الدكتور داود عده في كتابه «أغاث في اللغة العربية» .

• مما لا شك فيه أن ارتباط الفصحى بالقرآن الكريم كتب لها الحياة والاستمرار . يعترف بذلك كثير من المستشرقين : يقول - مثلاً - يوهان فلك :
 لم يحدث حدث في تاريخ اللغة العربية أبعد أثراً في تقرير مصيرها من ظهور الإسلام ، ففى ذلك العهد - قبل أكثر من ١٣٠٠ عام - عندما رتل محمد ﷺ القرآن على بنى وطنه بلسان عربي مبين تأكدت روابط وثيقة بين لغته والدين الجديد كانت ذات دلالة عظيمة النتائج في مستقبل هذه اللغة . ويرى أن هناك عاملين عملاً على بقاء العربية الفصحى ، أحدهما ارتباط العربية بالقرآن الكريم .
 وثانيهما القواعد التي وضعها السحاة العرب في جهد لا يعرف الكلال وتضحية جديرة بالإعجاب .^(٩) وقد تكفل العاملان بالحفاظ على هذه اللغة حتى عصرنا الحاضر ، والقرآن بحمد الله ما يزال موجوداً ، وكذلك القواعد التي وضعها النحاة القدماء ما تزال موجودة وإن كانت تتعرض لهزات عنيفة .

وقد ظلت العربية محتفظة خاصة الإعراب حتى أواخر القرن الثالث الهجري تقريباً على مستوى الشحاطب التلقائي ، ثم أخذت اللغة التلقائية في الانفصال لأن العربية المولدة أخذت في الانتشار ، والدليل على ذلك أن النحويين أنفسهم لم يكونوا يستعملون اللغة الفصحى في مخاطباتهم ومحاوراتهم ، ويرجع ذلك إلى أن أولئك الذين دخلوا الإسلام من غير العرب ، الذين تعلموا العربية بوصفها لغة الدين الجديد أصبحوا لا ينطقون حركات الإعراب في أواخر الكلمات . وقد عجل بهذا التغيير الصوتي الذي يعنى ضياع الميزة الكبرى للغة - كما يقول تولدكه - أن هذه النهايات الإعرابية تسقط بحسب الاستعمال اللغوي الكلاسيكي نفسه حينما تكون الكلمة موقوفاً عليها في آخر الجملة . وسقوط مثل هذه النهايات كثير جداً في اللهجات العربية الحية . وهكذا نجد أن المرء كان قد تعود جداً على الصيغ الخالية من النهايات الإعرابية^(١٠) . وبجانب ظاهرة الوقف التي

(٩) اعلم : يوهان فلك . العربية : دراسات في النعة واللهجة والأساليب : ١ (ترجمة د. عبد الحليم الصبا - طبعة الكاتب العربى - ١٩٥٩) . وفان بكابل بركلمان : فقه اللغات السامية : ٣ (ترجمة د. منساه عبد التواب - مطبوعات جامعة الرياض) .

تسقط النهايات الإعرابية هناك - في نظر نولدكه - تحديد مواضع الكلمات في الجملة وتقييدها بموقع معين . يقول : « وقد فقدت علامات الإعراب في أواخر الكلمات الكثير من أهميتها بسبب أن المبتدأ والخبر - على الأقل في العادة - لهما مكانهما المحدد ، والمضاف إليه يقع دائماً بعد المضاف ، وهكذا »^(١٠) .

وإنني لا أعترض على شيء من هذا . ولكنني فحسب أريد أن أقول أن العربية عندما فقدت العلامات الإعرابية بوصفها جزءاً من خصائصها التركيبية ، صارت تتدرج في ذلك إلى أن انفصلت عنها لغة أخرى مستقلة عن العربية الفصحى ، لأن اللغة الحديثة استعاضت عن الإعراب بقرائن وأحوال أخرى تساعد على كشف المعنى وتوضيحه شأنها في ذلك شأن اللغات التي فقدت الإعراب^(١١) . وأما اللغة الفصحى فإنها باقية بخصائصها غير أنها لم تعد لغة التخاطب التلقائي ، بل هي لغة الفن والإبداع والثقافة والتدوين والصحافة وكثير من مناشط الحياة المعاصرة كالأخبار والمحاضرات والندوات وخطب الجمعة وغيرها .

وقد تنبه العلامة ابن خلدون إلى هذه المسألة في عصره ، وشرحها وأفاض في شرحها حين أخذ يبين السبب في ضياع الإعراب في لغة معاصريه يقول في مقدمته « فإن الإعراب الدال على الإسناد والمسند إليه قد تغير بالجملة ولم يبق له أثر » وبملاحظته للتغير في اللغة على عهده رأى أنه لم يفقد من أحوال اللسان المدون إلا حركات الإعراب في أواخر الكلم فقط الذي لزم في لسان مضر طريقة واحدة ومهيئاً معروفاً وهو الإعراب ، وهو بعض من أحكام اللسان »^(١٢) .

(١٠) انظر : نولدكه ، اللغات السامية ٨٠ (ترجمة الدكتور رمضان عبد التواب) .

(١١) يقول فندريس (اللغة ١١١ - ترجمة عبد الحميد الدواخلي ود. محمد القصاص) : « فاللغات الحديثة حركات مدونة على وجه عام ساعدت في تأكيد العلاقات التي كانت تعبر عنها بالإعراب في اللغات القديمة . حركات المدونة هي كمنهج في كتابة الكلمات لأغراض »

(١٢) ابن خلدون ، المقدمة ١٣٧٤/٥ (تحقيق د. علي عبد الواحد وافي) .

ويرى ابن خلدون أن فقد الإعراب ليس بضائر لهم لأن البلاغة لعهدهم تذهب بذهاب الإعراب كما يزعم النحاة ، فيقول : « ولا تلتفتن في ذلك إلى خرفشة النحاة أهل صناعة الإعراب ، القاصرة مداركهم عن التحقيق حيث يزعمون أن البلاغة لهذا العهد ذهبت ، وأن اللسان العربي فسد اعتباراً بما وقع في أواخر الكلم من فساد الإعراب الذي يتدرسون قوانينه ، وهي مقالة دسها التشنيع في طباعهم وألقاها القصور في أفئدتهم ، وإلا فنحن نجد اليوم الكثير من ألفاظ العرب لم تزل في موضوعاتها الأولى . والتعبير عن المقاصد - والتفاوت فيه تفاوت الإبانة - موجود في كلامهم لهذا العهد . وأساليب اللسان وفنونه من النظم والنثر موجود في مخاطباتهم ، وفهم الخطيب المصقع في محافلهم وجماعهم ، والشاعر المفلق على أساليب لغتهم^(١٣) ، ومن الواضح أن ابن خلدون يحاول أن يثبت أن تخلف الإعراب لم يستتبع تغيراً في فهم لغة عصره ، لأن الإعراب بعض من أحكام اللسان ، وليس كل شيء في فهم الكلام ، لأن اللغة استعاضت عنه بأحكام أخرى ، ولأن كل لغة لها بلاغتها وأساليبها في الفهم والإفهام ، ولكنه مع ذلك يؤكد أن اللغة على عهده لغة مستقلة مختلفة عن اللغة العربية الفصحى الموروثة المدونة . وقد عقد فصلاً عنوانه « فصل في أن لغة العرب لهذا العهد لغة مستقلة مغايرة للغة مضر وحير » وقد علق الدكتور على عبد الواحد وافي محقق المقدمة على هذا العنوان بقوله : « كان الأولى أن يعنون هذا الفصل (فصل في الردّ على من زعم أن لغة العرب ... إلخ) لأن موضوع هذا الفصل ليس بياناً لهذه الدعوى وتأيداً لها ، بل هو رد عليها »^(١٤) وقد رأى الدكتور محمد عبيد أن الحق مع ابن خلدون وأما ما اقترحه الدكتور وافي فليس مطابقاً لما أراد ابن خلدون . فعنوان ابن خلدون مطابق تماماً لما أراد وقرر ، فهو يقصد تماماً هذا العنوان ، وبدقة أكثر يقصد في هذا العنوان عبارة (لغة مستقلة) أما ما أورده من ردود

(١٣) لسان ٤ : ١٣٥١

(١٤) لسان ٤ : ١٣٦٠

ومساءلات في تقرير رأيه ، فإنه قصد بها توضيح هذا الرأي والإبانة عنه بطريقة إيراد الاحتمالات والرد عليها^(١٥) .

وإنني أتفق في هذه المسألة مع الدكتور محمد عيد فيما ذهب إليه استناداً إلى نص ابن خلدون نفسه ، واستناداً إلى ما عقده من فصول بعد هذا الفصل يؤكد فيها استقلال اللغة على عهده عن لغة مضر ، وذلك لأن فقدان الإعراب ألزم الكلام نظاماً آخر لم يعد يتمتع بالحرية التي كانت تتيحها العلامة الإعرابية ، ولذلك يدعو إلى استقراء أحكام اللغة في عهده فيقول : ولعلنا لو اعتنينا بهذا اللسان العربي لهذا العهد واستقرينا أحكامه ، نعتاض عن الحركات الإعرابية في دلالتها بأمور أخرى موجودة فيه ، فتكون لها قوانين تخصها ، ولعلها تكون في أواخره على غير المنهاج الأول في لغة مضر^(١٦) ، ويستدل على ذلك بأن اللسان المضري كان مع اللسان الحميري بهذه المثابة وتغيرت عند مضره كثير من موضوعات اللسان الحميري وتصاريف كلماته حتى صارت كل منهما لغة مستقلة^(١٧) .

فكما تطورت لغة مضر عن لغة حمير - في رأي ابن خلدون - حتى صارت لغة مستقلة^(١٨) عنها ، وقيل عن لغة حمير « ليست عربيتهم بعربيتنا » تطورت كذلك اللغة على عهد ابن خلدون وعن لغة مضر حتى صارت لغة مستقلة . وذلك لأن فقدان الإعراب ألزمها بنظام مخصوص . وقد عاشت اللغتان جنباً إلى جنب ، كل منهما تؤدي دورها المنوط بها وارتضى المجتمع العربي ذلك منذ أواخر القرن الثالث الهجري على التقريب .

(١٥) انظر : د. محمد عيد ، في اللغة ودراستها ٤٩

(١٦) انظر : ابن خلدون ، المقدمة ١٣٩٤/٤ وما بعدها

(١٧) السابق ١٣٩٢/٤ .

(١٨) راجع في هذا إسرائيل النسيب . تاريخ اللغات السامية لأبوت الساميين . المجلد ١ .

وصفحة ٢٤٠ على وجه الخصوص . وفيه اللغات السامية لكلار بروكلمان الفقرة ٢٦ - ٢٩ في صفحة ٣٠ وما بعدها .

وإذن يتضح أن الدعوة إلى دراسة لغة الواقع المعاصر إنما هي دعوة إلى دراسة لغة أخرى تختلف في كثير من مفرداتها وخصائصها التركيبية ودلالاتها عن اللغة العربية الفصحى . وأسارع فأقول إن هذه الدعوة ليست مرفوضة في ذاتها ، وليست دراسة لغة الواقع المعاصر عيباً . بل إن دراسة اللغة المعاصرة بوصفها سليفة للمتكلم قد تفيد دراستنا للغة العربية الفصحى إذا ما عقدنا دراسة مقارنة بينهما على أن تكون الغاية من ذلك واضحة لنا تماماً .

إن العربي عندما يتعلم الفصحى يطلب منه تعلم كل المهارات التي تكسبه هذا اللغة من قراءة وكتابة وفهم واستماع إلخ ، لكنه إذا تعلم العامية فإنما يتعلم في الواقع القراءة والكتابة فحسب ، وأما بقية المهارات الأخرى فإنه يجيدها بسليقته ؛ لأن العامية لغته الأم ، فهو يعايشها ويستعملها ، ويتكلم بها ، ولو لم يتعلمها ، وهي لغة جميع الأميين الذين لا يقرأون ولا يكتبون في الوطن العربي بطبيعة الحال . ومن هنا يصبح الهدف من تعلمها والدعوة إليه هو التخلي عن الفصحى ، واستبدال العامية بها في كل المجالات التي تستعمل فيها اللغة المكتوبة والمسموعة . وإذن يكون علينا في هذه الحال أن « نترجم » كل ما هو مكتوب بالعربية الفصحى إلى اللغة العامية ، أو أن نلقي بكل ذلك وراءنا ونبدأ من جديد . ولا يغيب عنا بطبيعة الحال أن الذي يتعلم العربية الفصحى يصبح قادراً على قراءة ما هو مكتوب بالعامية ، ولا كذلك العكس .

والسؤال الذي أراه يفرض نفسه هو : هل نحن بحاجة إلى تعلم العربية الفصحى وتعليمها ؟ أو أننا بحاجة إلى أن نستبدل بها لغة الواقع المعاصر على اعتبار أن دراسة الواقع اللغوي المعاصر أساس لحل مشكلات اللغة العربية في مجال التعليم كما يرى بعض الباحثين ؟

إن الرد على هذا التساؤل يقتضينا تحديد الهدف من تعليم اللغة العربية الفصحى وتعلمها ، وتحديد المقصود من الواقع اللغوي المعاصر على وجه الدقة . هو الواقع اللغوي المعاصر في العالم العربي كله ؟ أو هو الواقع اللغوي المعاصر لكل

قطر عربي على حدة ؟ مع اعتبار أن الواقع اللغوي المعاصر يشتمل على لغتين إحداهما مشتركة بين العرب جميعاً ، والأخرى تختلف من قطر عربي إلى آخر . إن ما قيل عن أن العلامات الإعرابية ليس لها رصيد دلالي ، وأنها لا قيمة لها ، وأنها تفتقد الارتباط الشرطي اللازم توافره في عمليات التعلم الناجحة أرى أنه يعد نقداً لطريقة تعليم العربية الفصحى لا نقداً للعربية الفصحى نفسها ، لأنه لا يمكن أن توجد ظاهرة ما عبثاً في لغة من اللغات . والعيب في ذلك لا يقع على اللغة بل يقع على الدارسين الذين لم يستطيعوا أن يبينوا قيمة هذا العنصر من عناصر بناء التركيب اللغوي المعين ، فكل معنى - كما يقول ابن خلدون - لا بد أن تكتنفه أحوال تخصه فيجب أن تعتبر تلك الأحوال في تأدية المقصود لأنها صفاته ، وتلك الأحوال في جميع الألسن أكثر ما يدل عليها بالألفاظ تخصها بالوضع ، وأما في اللسان العربي فإنما يدل عليها أحوال وكيفيات في تركيب الألفاظ وتأليفها من تقديم أو تأخير أو حذف أو حركة إعراب . وقد يدل عليها بالحروف المستقلة^(١٩) . فالحركات الإعرابية - وإن فقدت في العاميات - ليست فارغة من الدلالة ، وليست عبثاً في اللغة العربية الفصحى ، وإنما هي جزء من مكونات هذه اللغة ، ولا تفهم هذه اللغة إلا بفهمه ووضعه في موضعه الصحيح . والعيب في هذا إنما يقع على التفسير غير الصحيح .

وإنني أرى أن تعليم العاميات - لا دراستها - إذا ما استجيب لهذه الدعوة سوف يفتت العالم العربي في لغته فيصبح كل قطر منه منعزلاً عن الآخر في لغته^(٢٠) ، ويعمل كذلك على القطيعة بين الحاضر والماضي بما يشتمل عليه من تراث ، كما أنه يعمل على القطيعة بين الحاضر نفسه وبعضه والبعض الآخر لأن أكثر النتائج الأدبي والعلمي في العصر الحاضر مدون باللغة العربية الفصحى . ثم إن هذا يباعد بيننا وبين الدين الإسلامي الذي ارتبط باللغة العربية وارتبطت به فنصبح

(١٩) ابن خلدون . المقدمة : ١٣٩/٤

(٢٠) مما أريد إيضاحه أنه أن العرب الكونيين عربين فيما حاربوا لغة العامية المترتبة ومعه ترجمة بالإنجليزية ، وكانت الترجمة هي وسيلة الفهم لكثير من مشاهديه !

غير قادرين على فهمه وشرحه لغير العرب ، وفي الوقت الذي يعمل فيه المسلمون من غير العرب على تعلم العربية الفصحى من أجل الدين الإسلامي نسعى فيه نحن إلى التخلي عنها بحجة ثقل الإعراب وخلوّه من الدلالة وعدم مواءمته للحضارة . وبذلك نعمل بأنفسنا على إماته لغة حية في الوقت الذي أحيت فيه بعض القوميات العصرية لغة ماتت من زمن قديم وابتعثوا فيها الروح من جديد . وهذا المسلك يؤكد أن اللغات تحيا بأهلها وتموت بهم أيضاً .

وإذن تعلم العربية الفصحى ضرورة قومية ودينية وثقافية وحضارية . لكن علينا أن نبحث عن الوسائل المعينة على تحقيق هذه الغاية بأيسر سبيل وأقوم طريق .

وإذا حددنا المجال اللغوي الذي نحن بحاجة إلى تعلمه وتعليمه ننظر في القواعد الخاصة به . هذه القواعد يعنى بها ما يعرف بالعلوم اللغوية أو علوم اللغة ، وهي تتناول مستويات مختلفة من القواعد بعضها يتناول بناء الكلمة الصوتي والصرفي والمعجمي ، وبعضها الآخر يتناول تركيب الجملة النحوي والدلالي .

وسوف أعني من بينها - كما أشرت من قبل - بالنحو وحده . وهو أقدم هذه العلوم جميعاً ، بل هو من أقدم العلوم العربية بإطلاق . وقد كان يطلق قديماً عليه « علم العربية » ويراد به النحو والصرف معاً اختصاص غلبة استعمال علم العربية بهما « وإن أطلق على ما يشمل اثني عشر علماً : اللغة ، والصرف ، والاشتقاق ، والنحو ، والمعاني ، والبيان ، والعروض ، والقافية ، وقرض الشعر ، والخط ، وإنشاء الخطب والرسائل والمحاضرات »^(٢١) فمصطلح « النحو » يرادف مصطلح « علم اللغة العربية » الذي يشمل كل هذه العلوم ، ويخصص فيشمل القواعد الخاصة بالكلمة أى الصرف والقواعد الخاصة بالجملة . ويخصص أكثر من ذلك فيطلق على ما يكون قسيماً للصرف فحسب فيكون المقصود به « القواعد

(٢١) الصان ، حاشية الصان* على شرح الأختصاص ١٦١

التركيبية » . وقد عرفوه بأنه العلم المستخرج بالمقاييس المستنبطة من استقراء كلام العرب الموصلة إلى معرفة أحكام أجزائه التي اختلف منها^(٢٢) . فاللغة وجدت بقواعدها قبل أن يوجد النحو بوصفه « علماً » وهذا أمر مقرر معروف .

وقد دارت مناقشات قديمة بين علماء النحو حول المقصود بالنحو بوصفه « علماً » أم هو

١ - القواعد العامة : أى التي من شأنها أن تعلم لا ما علم بالفعل ؟

٢ - أو الملكة : وهي الكيفية الراسخة في النفس التي يقتدر بها على استحضار ما كانت علمته واستحصال ما لم تعلمه ؟

٣ - أو الإدراك : أى فهم المقاييس الضابطة للكلام وأحكام أجزائه ؟

٤ - أو فروع القواعد : أى المسائل الجزئية المستخرجة من القواعد كمعرفة أن « الرجل » فاعل مرفوع من جملة « جاء الرجل » لأن هذا فرع من القاعدة التي تقرر أن الفاعل مرفوع ؟

وقد ارتضى علماء النحو القدماء من ذلك أن النحو بوصفه « علماً » هو « القواعد » لا الإدراك ولا الملكة ولا فروع القواعد ؛ لأن الإدراك والملكة لا يستخرجان بالمقاييس المستنبطة من استقراء كلام العرب ، ولا يتصوران أيضاً بهذه المقاييس وذلك لأن « صناعة العربية » إنما هي معرفة قوانين هذه الملكة ومقاييسها الخاصة فالنحو علم بكيفية لا نفس الكيفية ، ولذلك - كما يقول ابن خلدون - نجد كثيراً من جهابذة النحاة والمهرة في صناعة اللغة العربية المحيطين علماً بتلك القواعد إذا سئل عن كتابة سطرين إلى أخيه أو ذي مودته أو شكوى ظلامة أو قصد من قصوده أخطأ فيها عن الصواب وأكثر من اللحن^(٢٣) .

(٢٢) انظر : ابن عصفور ، المقرب ٤٥/١ والاشتقاق ١٥/١ . ١٦

(٢٣) انظر : ابن خلدون ، المقدمة ١٣٩٧/٢ . و محمد عبد ، الملكة اللسانية في نظر ابن خلدون ١٤٣ .

فهناك إذن فرق بين إتقان اللغة ، بحيث تكون لدى المتكلم سليقة يجيد بها استخدام هذه اللغة قراءة وفهماً وكتابة وحديثاً واستماعاً ، وإتقان النحو بوصفه علماً بكيفية هذا الاستخدام وطرقه وأساليبه . إن من يقرأ عشرة كتب في قيادة سيارات ويحفظها عن ظهر قلب لا يصبح بذلك قائد سيارة ماهراً ما لم يتدرب على قيادة السيارات ويمارسها ممارسة فعلية .

لقد كان التفريق بين هذين الجانبين واضحاً عند القدماء . وكانوا على علم بأن معرفة النحو لا تساعد وحدها على تعلم العربية ، كما أن تعلم اللغة لا يستتبع بالضرورة معرفة نظرية دقيقة بقواعد الإعراب ، ويؤكد الزجاجي هذه بقوله : « والدليل على صحة ما قلنا من معنى اللغة والإعراب والفرق بينهما أنه ليس كل من عرف الإعراب وفهم وجوه الرفع والنصب والخفض والجزم أحاط علماً باللغة كلها وفهمها . ولا مَنْ فهم من اللغة قطعة ولم يُرضَ نفسه في تعلم الإعراب عرف الإعراب ولا درى كيف مجاريه » (٢٤) .

وبذلك يتأكد أن هناك فرقاً بين معرفة القواعد ، واكتساب الملكة . وإذا تأكد هذا الفرق في كثير من المهارات أو الملكات فإنه أكثر وكادة في المهارة اللغوية ، أو الملكة اللغوية . فليس كل من يعرف القواعد اللغوية لديه الملكة الخاصة بهذه اللغة ، وليس من الضروري لمن لديه الملكة اللغوية أن يكون عارفاً بقواعد اللغة معرفة نظرية دقيقة ، وإن كان بطبيعة إتقانه اللغة لديه الحس المدرب الذي يساعده على توخي الصواب اللغوي . ومن هنا نجد أن القواعد لا تكون الملكة اللغوية بل تفسرها وتساعد على فهمها ، ولذلك حدد القدماء غاية النحو وفائدته بأنها الاستعانة على فهم الكلام والاحتراز عن الخطأ فيه ومعرفة صوابه من خطئه ، أو كما يقول ابن مالك في « الكافية الشافية » :

وبعد فالنحو صلاح الألسنة والنفس إن تعدم سناه في سنه
به انكشاف حجب المعانى وجلوة المفهو ذا إذا عان

ومعنى « كشف حجب المعاني وجلوة المفهوم » أن النحو يساعد على تفسير لغة المتكلم التي يحصلها بوسائل أخرى . ولهذا لا نتوقع من كتب النحو - على كثرتها وتنوعها - أن تساعدنا على تكوين الملكة اللغوية ، بل يجب أن نتوقع منها أن تساعدنا على تفسير البناء اللغوي تفسيراً يقوم على إيضاح العلاقات وكشف الترابط بين أجزاء الجملة . (٢٥) .

لقد عرضت مفهوم النحو وغايته في نظر القدماء لأبين أن القوم كانوا على شريعة من الأمر ، ولم تلبس عليهم الغاية من النحو وتعليم اللغة ، ولم أعرض لهذا المفهوم حتى الآن في نظر علم اللغة الحديث ، وسوف نرى حينئذ أن بين النظرتين اتفاقاً أدت إليه سلامة الفطرة ودقة النظر . وإلى جانب هذا هناك أسباب أخرى تدعو إلى عرض وجهة نظر القدماء :

أولها : أن هناك آلافاً مؤلفة من الكتب النحوية بدأ تواليها بكتاب سيبويه حتى الآن . وبرغم تعدد هذه المؤلفات واختلافها في طرق العرض وأساليب التأليف وغاياته فإنها جميعاً تعرض قواعد اللغة العربية كما وصفت في القرن الثاني الهجري للسبب الذي أسلفته من قبل ، ولذلك فإن اللاحق منها يأخذ من السابق دون أن يضيف إليه إلا أن يقدم أو يؤخر أو يحذف أو يوجز أو يطب . وأما الخلافات التي نجدها بين النحويين بعضهم وبعض كالذي نجده مثلاً بين الكوفيين والبصريين فإنه اختلاف في التفسير وفقاً للاختلاف في بعض الأسس ولا يلغى تفسيراً تفسيراً ما دامت تتوافر له شرائط البحث والنظر الصحيح . وأصحاب هذه المؤلفات دائماً على وعي بأنهم يعلمون قواعد العربية ويفسرون اللغة ولا يعلمون اللغة نفسها . أما إذا كانوا يطلقون على النحو « علم اللغة » فهذه مسألة اصطلاح .

وأما تعليم اللغة لديهم فيمكن تلخيصه فيما يعرف بكتب الأماني والمخالس وشروح الشعر وتفسير القرآن حيث كانت تختار نصوص متنوعة وتدرس من

(٥٢) انظر كتاب « النحو والدلالة » مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي ، من صفحة ١٥ إلى ٢٧

(القاهرة ١٩٨٣ م) .

جوانب مختلفة صوتية وصرفية ونحوية ودلالية ولا تكون القواعد هنا هدفاً في ذاتها ، بل يكتفى بالإشارة إلى ما له بالنص منها علاقة . ويشار في هذا المجال - على سبيل المثال - إلى مجاز القرآن لأبي عبيدة ، ومعاني القرآن للقرائ ، والكامل لعمرد ، وشرح القصائد السبع الطوال لابن الأنباري . والمهم في هذه الطريقة أنها تربط بين دلالة النص وقواعده . وقد طبق عبد القاهر الجرجاني هذا الربط تطبيقاً فذاً فريداً في كتابه دلائل الإعجاز . وبذلك ظهرت قيمة الفهم النحوي ، مع أن عبد القاهر له كتب نحوية أخرى مثل الجمل ، والعوامل المائة ، والمقتصد في شرح الإيضاح ، وهذه الكتب النحوية لها وظيفة أخرى هي تفسير اللغة لا تعليمها .

ثانيها : أن المنهج السائد حتى الآن في تعليم قواعد العربية - ولا أقول تعليم العربية - هو المنهج القديم . ففي بعض دور العلم والجامعات ما تزال بعض الكتب القديمة تدرس كشرح ابن عقيل والأشعري وشرح شذور الذهب ، وقطر الندى لابن هشام ، وغيرها أو كتب مؤلفة حديثاً ولكنها على غرار الكتب القديمة . وقد حدث من جانبنا خلط بين تعليم العربية وتعليم قواعدها فأصبح عبء تعليم العربية كله ملقى على « النحو » وحده . وكلما ظهرت شكوى من ضعف المستوى اللغوي ، أو حدث خطأ في أى جانب من جوانب اللغة عزونا ذلك إلى النحو وحده ، فأخذنا نزيد في ساعات تدريسه أو نزيد في كمية القواعد التي تدرس للطلاب ، أو نعود للنحو نفسه فنوضحه أو نوفيه أو نكمله أو نهذه أو نصفيه ؛ ولذلك وجد « النحو » بعد ذلك موصوفاً بصفات شتى مثل الواضح والكامل والوافي والجديد والكافي والمصفي والمعقول والمهذب والميسر .. إلخ ، ومع ذلك كله ما تزال المشكلة قائمة بل ما تزال تزداد تفاقمًا ، وقد سئل أحد أساتذة النحو مرة أمامي عن سبب ضعف الطلاب في اللغة فأجاب محتجاً : « وما لنا وذلك . نحن ندرس القواعد ولا ندرس اللغة ! » .

ثالثها : أن علماء اللغة العرب المحدثين - برغم مرور أكثر من خمسة وأربعين عاماً على ظهورهم في العالم العربي - لم يقدموا حتى الآن بديلاً متكاملًا للنحو العربي القديم . بل اكتفوا في معظم الأحيان بتوجيه النقد إلى منهجه وبعض

مسائله . وهم في تقديم هذا يمثلون أصداء مختلفة للاتجاهات اللغوية الغربية الحديثة وهي كثيرة متجددة ، ويحاولون أن يطبقوا بعض هذه النظريات على اللغة العربية دون أن يعتقدوا صلاحاً بين الموروث العتيق والواقع الحديث . وقد اتهم النحو العربي والنحاة العرب بتهم مختلفة ، ومثالا على ذلك عندما كان الاتجاه الوصفى سائداً في فترة سابقة شبع النحو والنحاة تجريباً لمعارتهم ، وعندما عرفت نظرية النحو التحويلي التوليدي رأوا في التأويل والتقدير الذي كان معيماً لأنه يتنافى مع الوصفية تشابهاً مع البنية العميقة والبنية السطحية ، وحاولوا عقد مشابه بين هذه النظرية وأصول النحو العربي ، واعتبر بعض الباحثين أن في ظهور هذا المنهج رد اعتبار للنحو العربي .

ثم هم مختلفون فيما بينهم اختلاف أفراد لا اختلاف اتجاهات ، ويظهر ذلك واضحاً في فرضي المصطلحات اللغوية المترجمة إلى العربية . ولم يوجد لدينا بعد من يعملون بوصفهم فريقاً متعاوناً يكمل بعضه بعضاً .

رابعها : ما يزال في جامعاتنا وفي الكلية الواحدة بل في القسم العلمي الواحد ازدواج في القائمين بتعليم قواعد العربية (وهو أشبه بالازدواج اللغوي) حيث يوجد فريقان . الفريق الأول هم علماء اللغة المحدثون ، والفريق الثاني هم علماء النحو والصرف مع أن النحو والصرف جزء من مهمة الفريق الأول . والغريب أن غاية الفريقين واحدة وهي تفسير اللغة ، وبماهما واحد ، ولكنهما متنافران متدابران . كل منهما يفسر بطريقة لا تكمل تفسير الآخر بل تهدمه وتوحي بعدم الثقة به . علماء اللغة مهتمون بالنظريات الحديثة ويطبقون بعضها على العامة إن لم يسعفهم التطبيق على الفصحى . وعلماء النحو معنيون بـسيبويه والمبرد وابن جني والزنجشري .

وهناك فئة ثالثة تتشكل على استحياء تعمل على التوفيق فتحاول أن تلبس سيبويه قبعة تشومسكي ، وتلبس دي سومير عمامة ابن جني ، وتجعل الكوفيين ووصفيين ، وتجعل البصريين تحويليين توليديين . ويتوزع المتعلم بين هؤلاء وأولئك ، وتصبح الحقيقة أكثر توزعاً .

ولأنتى - دون أن أحاول استبدال القبة بالعمامة أو العكس - أرى أن جوهر الوصف الصحيح للغة واحد ، ولذلك لا أجد حرجاً أن أشير إلى أن غاية النحو - كما قدمتها عند النحاة العرب القدماء - تتفق مع غاية النحو لدى أصحاب مدرسة النحو التحويلي التوليدي - Transformational Generative Grammar إذ يقرر أتباع هذه المدرسة أن هدف الوصف اللغوي يجب أن يتجه إلى بناء النظرية التي تفسر العدد اللامتناهي من الجمل في لغة طبيعية . فمثل هذه النظرية يمكن أن تشرح ما هي متتابعات الكلمات التي تشكل جملاً ، وما هي تلك المتتابعات التي لا تشكل جملاً . كما توفر وصفاً للأبنية النحوية لكل جملة^(٢٦) ويشرحون مهمة عالم اللغة بأنها تكمن في أنه يصدر عن معطيات الأداء اللغوي ليحدد نظام القواعد العميقة الذي يستعمله كل من المتكلم والمستمع في أداء لغوي فعلي بعد أن يكون قد ملكه^(٢٧) . فالنحو لديهم - إذن - يقوم على وصف سليقة التكلم اللغوية ، وتلمس المقاييس العقلية الكامنة تحت البنية المنطوقة التي تجعله قادراً على استخدام لغته من خلال وصف الأمثلة التي ينتجها هذا المتكلم صاحب الملكة اللغوية .

والذي أود أن أنفذ إليه من هذا كله أن النحو بوصفه علماً لا يمكن الاعتماد عليه وحده في تعليم اللغة ، لأن مهمة الأساسية - كما رأيناها لدى النحاة العرب القدماء وبعض أصحاب الاتجاهات اللغوية الحديثة - هي تفسير سليقة التكلم لا تكوين هذه السليقة اللغوية . ولعل هذا يفسر لنا عدم توفيق الجهود الكثيرة التي بذلت منذ مطلع القرن العشرين وحتى الآن ؛ لأن أصحاب هذه الجهود ظنوا أن عدم معرفة النحو هي السبب في عدم تعلم العربية تعليماً متقناً ؛ ولذلك كانوا يتجهون إلى تبسيط النحو أو إصلاحه أو إحيائه .

(٢٦) انظر : جون سبرول ، تشومسكي والنوثة اللغوية ١٩٧٧ (مجلة الفكر العربي ٤ ، ٨ ، ٩)

(٢٧) انظر : Chomsky: Aspects of the Theory of Syntax, p.8

وليس معنى هذا أني أقل من دور النحو ، ولكني محب أن أرى
 في البدء في تعليم اللغة من خلال النحو لا يصلح مطلقاً صحيحاً للتعليم ما
 يسده حجاباً إلى حب وسائل أخرى تعمل اللغة بالأسس للمتكلم سبباً ، أو على
 الأقل تقرب من أن تكون سليمة .

وفي مجال التعليم المعوي يفصل اختيار المستوى النحوي الذي يراد تعليمه
 ليكون معيلاً على إكساب المعلم - مع الوسائل لأخرى - المهارات المعوية . فهذه
 مستويات لدراسة النحو : أحدها المستوى التعليمي وهو يكفي بيان العلاقات
 القربية والقواعد التي تساعد على تفق الحملة بطقاً صحيحاً وتشرح لأساس
 معانيها الدلالي ، وعالمنا ما يكون هذا المستوى وصفاً لما نحارسه انكسر بعمل
 وأما المستوى الآخر فهو الذي يهيئ بالتفسير التقريبي لظواهره المعوية ودراسة
 قواعد النحوية بطريقة تحليلية عنمية مقارنة تكون مهمتها كشف العلاقات بين
 التراكيب المعوية ووضع هذه القواعد في صيغة قوانين مهيئة ، صحيحة ، وهي
 بهذا لا تكون نموذجاً يعتمد عليه المتكلم والمنسجم بل وسيلة من وسائل الكشف
 والتفسير .

و دراسة النحو على أن مستوى يسعى أن تطلق من كونه عصباً كاملاً
 تحت الصيغة الصوتية المنطوقة للحملة يعمل على تماسك وحدتها ، يعمل في
 الوقت نفسه على ربط الصيغة لظاهرة معانيها الدلالي ويعطى التفسير وأن يكون
 واضحاً أن كل حزمة لغوية لها جانبان : جانب ظاهري مسموع وجانب آخر
 تحت هذا الجانب المنطوق المسموع هو النظام الثابت لذلك الأداء المنعرج ، النظام
 نموذج فكري لا يتحقق ولا يظهر للواقع إلا عن طريق الاستمعان أو الأداء ، وكل
 نموذج فكري يمكن أن تؤدي به آلاف الحمل التي يحسن معيها ويتحد
 نموذجها ، ومع هذا الاختلاف في المظهر تفصل دائماً هناك علاقة تفاعل قوي بين
 هذا النموذج التحتي العميق والسطح الأدبي المنعرج . وهذا التفاعل هو الذي يقوم
 بتوجيه معان في تفسير النحوي ويعطى لها المعاني الدلالي الأولى ، ويربط في الوقت
 نفسه بين عدد مختلف من الأسس إلى نموذج واحد

والمتكلم لا يكتسب هذا النموذج الثابت من خلال تعلم القواعد وحدها بل يكتسبه من خلال الأداء المتغير وقدرته على إدراك التشابه في عمق كل بنية من الأبنية المنطوقة . فإذا تكونت لديه حصيلة كبيرة من الأبنية المتغيرة وأدرك بنيتها العميقة أصبح بعد ذلك قادراً على توليد هذه القاعدة المنتجة واستخدامها . وبعبارة أخرى إذا جئنا لمتعلم العربية وقلنا له هذه القاعدة مثلاً : الجملة الاسمية تتألف من المبتدأ والخبر . وأعطيناه لذلك مثلاً أو مثالين فإنه بذلك لا يمكن أن يكون قد ملك الوسيلة الصحيحة التي تهديه إلى تكوين جمل اسمية أخرى صحيحة . لكن علينا في هذه الحالة أن نخصي له الصور المختلفة لتركيب الجملة الاسمية في حالات مختلفة كالإفراد وغير الإفراد ، والتقديم والتأخير ، وحالات الاكتفاء بأحد الطرفين ، وحالات الاسم الصريح والمؤول ، وحالات التعريف والتكثير ، وأنواع الخبر ، وحالات الإثبات والتوكيد والاستفهام والنفي وحالات إضافة عناصر أخرى لإفادة معان مختلفة كالزمن والتحويل والتثني إلى آخره ، ونحاول في كل ذلك ربط هذه الصور المتغيرة ببنيتها الأساسية التي تجمع هذه الصور كلها تحت « الجملة الاسمية » ، ونكرر ذلك عليه في أمثلة مختلفة ونساعده على تعرف العلاقات الدلالية بين الكلمات في الجملة ، وقبول بعضها لبعض وعدم قبول بعضها لبعض الآخر ، حتى يصبح ذلك لديه سليقة أو ملكة تساعده على معرفة الصواب من الخطأ في اختيار الكلمات بعضها إلى بعض من خلال المفردات المحكومة بقوانين الاختيار المعروفة بين المتكلمين باللغة .

إن المتعلم الذي لم تتكون لديه ملكة اللغة يكون غير قادر على تركيب جملة صحيحة في نطاق اللغة التي يتعلمها انطلاقاً من القواعد النحوية وحدها ، أو المفردات اللغوية وحدها . بل إنه مع هذين الجانبين في حاجة إلى أن يأخذ في الحسبان العلاقات الدلالية بين الكلمات في الجملة . وإذا لم يكن مزوداً بقواعد اختيار هذه الكلمات التي تخصص لسياق الجملة المناسب فسوف يكون عرضة لأن يكون جملاً صحيحة نحوياً ولكنها لا تؤدي معنى ، أو تحتوي على كلمات مستعملة بمعنى خاطيء في إطار نحوي خاص (٢٨)

فتكوين الملكة اللغوية يحتاج إلى معرفة المفردات اللغوية ، وقواعد الاختيار الدلالي بينها ، والقواعد النحوية التي تؤلف بينها في جمل مفيدة ذات دلالات معينة مختلفة ، والتكرار المستمر لكل ذلك . والملكات - كما يقول ابن خلدون - لا تحصل إلا بتكرار الأفعال ، لأن الفعل يقع أولاً ، وتعود منه للذات صفة ، ثم تكرر فتكون حالاً ، ومعنى الحال أنها صفة غير راسخة ، ثم يزيد التكرار فتكون ملكة ، أي صفة راسخة . ويطبق ذلك على اللغة العربية فيقول : فالتكلم من العرب حين كانت ملكة اللغة العربية موجودة فيهم يسمع كلام أهل جيله وأساليبهم في مخاطباتهم وكيفية تعبيرهم عن مقاصدهم كما يسمع الصبي استعمال المفردات في معانيها فَيَلْقُهَا أولاً ثم يسمع التراكيب بعدها فليقنها كذلك ، ثم لا يزال سماعهم لذلك يتجدد في كل لحظة ومن كل متكلم واستعماله يتكرر إلى أن يصير ملكة وصفة راسخة ويكون كأحدهم . هكذا تَصَيَّرَتِ الألسن واللغات من جيل إلى جيل وتعلمها العجم والأطفال . وهذا هو معنى ما تقوله العامة من أن اللغة للعرب بالطبع^(٢٩) .

وإذا كان هذا هو السبيل إلى تكوين الملكة اللغوية الصحيحة فإن هذا يجعلنا ندرك السبب في أن المحاولات التي بذلت في القرن العشرين لجعل العربية سليقة لم تؤد غايتها التي رجاها أصحابها . هذا السبب لا يكمن في أنها أهملت الواقع اللغوي ، بل لأنها حاولت ذلك من زاوية القواعد النحوية . بل إن بعض هذه المحاولات لم يهتم إلا بجانب واحد فقط من جوانب القواعد النحوية وهو جانب العلامة الإعرابية مثل محاولة إبراهيم مصطفى في إحياء النحو ١٩٣٧ ومحاولة اللجنة التي ألفتها وزارة المعارف المصرية سنة ١٩٣٨ لفرض تسهيل قواعد النحو والصرف من طه حسين وأحمد أمين وعلى الجارم ومحمد أبو بكر إبراهيم وإبراهيم مصطفى وعبد المجيد الشافعي ، ومحاولة أمين الخولي في (مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب) ومحاولة محمد كامل حسين في (النحو المعقول) وغيرها .

(٢٩) ابن خلدون . المقدمة ١٣٨٩/٥

ب. المتكلم والمخاطب يعرفان الفاعل من المفعول في مثل هذه الجمل الآتية :

- أكل الحلوى عيسى .

- كلم ليلى مصطفى .

- ركب السيارة سلوى .

دون أن تكون هناك علامات إعرابية ومع تغير مكان الفاعل والمفعول به لأن قوانين الاختيار الدلالية بين الكلمات تجعل العلاقة بين (أكل) و (الحلوى) علاقة المفعولية لا الفاعلية ، ولا يقع في خاطر - كما يقول القدماء - أن الحلوى هي الآكلة وأن عيسى هو المأكول . وتجعل العلاقة بين (ركب) و (سلوى) علاقة الفاعلية . وقواعد التركيب لا تجعل (ليلى) فاعلا للفعل (كلم) لأن هذا الفعل لم تتصل به علامة تأنيث ولذلك يفهم المستمع أن الفاعل هو (مصطفى) .

ومعنى هذا أن هناك علاقات دلالية بين الكلمات وقواعد تركيبية تتعاون مجتمعة على كشف المعنى الأولي وتحديد الوظائف المحوية . ومن بين هذه الوسائل « العلامة الإعرابية »^(٣٠) التي تكون ضرورية في تراكيب معينة مثل :

﴿ وإذ ابتلى إبراهيم ربه ﴾

(الآية ١٢٥ من سورة سبأ)

- ﴿ إنما يخشى الله من عباده العلماء ﴾

(الآية ٢٨ من سورة صبر)

- ﴿ أن الله يرى من المشركين ورسوله ﴾

(الآية ٣ من سورة نوبة)

وقد أوقع الاهتمام بالعلامة الإعرابية وحدها بعض الذين تناولوا إصلاح النحو من خلالها في مآرق كثيرة . ثم إن نظام العربية نفسه يسمح بعدم وجود العلامة الإعرابية أو بمخالفتها فيما يقبلها في مواضع كثيرة مثل الوقف والإدغام والتناسب الصوتي وغيرها .

(٣٠) انظر د. ثناء حسام النقة العربية معناها ومساها (١٩٧٣) فيه شرح واف لمسألة « نصام لغرائ » وهو يجعل العلامة الإعرابية قرينة من بين هذه القرائن

ولعل من المفيد في هذا الحال التفريق بين ثلاثة أمور هي :

أولاً : الموقع الإعرابي ، وهو الوظيفة النحوية المعينة ، والذي يحدد الوظيفة النحوية علاقة الإسناد ، والعلاقات الدلالية بين الكلمات ، وقواعد الاختيار بينها .

ثانياً : الحالة الإعرابية ، فكل موقع إعرابي له حالة إعرابية خاصة به من الرفع والنصب والجر بالإضافة إلى القواعد الفرعية الأخرى التي تعمل على إحكام الترابط بين المواقع الإعرابية أو الوظائف النحوية .

ولما كان الكلام المفيد قائماً على التأليف من أجزاء ذات دلالة معجمية تتحول بالتأليف إلى دلالة تركيبية فلا بد في المؤلف أن يكون لكل جزء فيه وظيفة (موقع) معين و (حالة) معينة يندرجان تحت نظام اللغة القاعدي المسخلص من ملاحظة الأمثلة واستقراء التراكيب . الموقع الإعرابي (كالفاعلية) مثلاً لا يختلف ولكن يختلف ما يشغله . والحالة الإعرابية كالرفع مثلاً لا تختلف ، ولكن تختلف العلامة الإعرابية الدالة عليها .

ثالثاً : العلامة الإعرابية وهي دليل على الحالة في بعض الأحيان ، وهناك أكثر من علامة للحالة الواحدة ، كالضمة والواو والألف وثبوت النون للرفع ، والفتحة والألف والياء والكسرة للنصب وهكذا ، وكل علامة من هذه مخصوصة بنوع من الكلمات مخصوص .

ولما كانت المواقع الإعرابية متعددة ، والحالات الإعرابية محدودة بثلاث فقط (الرفع والنصب والجر) في الأسماء ؛ اقتضى نظام بناء الجملة العربية أن يشترك أكثر من موقع (وظيفة) في حالة واحدة ، ومن هنا اشتركت الفاعلية والابتدائية والخبرية مثلاً في حالة الرفع . واشتركت المفعولية والحالية وتمييز والاستثناء في النصب .

والنظام اللغوي في العربية بهذا لا يعبت ولا يرمي إلى اللبس وذلك لأن الحالة الإعرابية يحددها الموقع . ومن هنا يصبح تحديد الموقع الإعرابي وحالته

كفيتين عند عدم وجود العلامة الإعرابية لعدم قبول الاسم لها لأنه إما معتل الآخر أو مبيى أو لأن ما يشغل الموقع الإعرابي المعين يكون مركباً من جملة أحياناً^(٣١).

ولهذا كله يكون الاهتمام بالعلامة الإعرابية وحدها في سبيل تيسير النحو أو إصلاحه . أو في سبيل تعليم قواعد العربية مدخلا غير صحيح ، كما أن تعليم العربية من حلال القواعد وحدها يعد مدخلا غير صحيح كذلك .

بعد هذا نخلص إلى عدد من الملاحظات يفضل مراعاتها في مجال تعليم العربية وهي :

١ - علينا في تعليمنا للعربية أن نقدر ظروفها الخاصة وتاريخها الطويل وارتباطها بتراث كثير متنوع وبالقرآن الكريم والحديث النبوي الشريف ، والشعر العربي الجاهلي والإسلامي ، ونقدر في الوقت نفسه دور التطور الذي يميز بعض الكلمات ونحي أو نختصر كلمات أخرى ، ويستحدث تراكيب لم تكن مألوفة شائعة ، ويواري بعض التراكيب الأخرى وهكذا ، وأن نعمل على المواءمة بين هذا التاريخ الطويل ومتطلبات المعاصرة .

إن الفطرة العربية ارتضت من قديم أن تكون هناك لغتان إحداهما للتعليم والتعلم والثقافة والفن والفكر والأدب ، والأخرى للتفاهم العفوي والخطاب التلقائي وقضاء المصالح اليومية . وقد عاشتا جنباً إلى جنب ، كل منهما تؤدي دورها وتحقق الغاية المرجوة منها . وعلى حين تنوعت اللغة التلقائية بتنوع المجموعات العربية ، بقيت العربية الفصحى لغة مشتركة بينهم جميعاً . وقد أدت عوامل التأثير والتأثر إلى بعض التغيير في بعض التراكيب . ولا يصح أن نهرب من فشلنا في تعليم العربية الفصحى إلى قصر الاهتمام بالعامية . ويجب أن نتخلى بالشجاعة اللازمة ونعترف بأن الحاجة إليهما معاً قائمة على ألا يسوّغ ذلك لنا الخلط

(٣١) عند شرح العلامة الإعرابية في بعض النسخ .

بهما . وينبغي أن نحدد لكل منهما الدور الذي يقوم به ونعمل ما وسعنا المحاولة على جعل العربية الفصحى سليقة للمتعليم العربي . ويتوقف ذلك على العمل على نمو الأمة ، وغرس الاهتمام بالقراءة في نفوس الناشئة ، وتقديم القدوة الصالحة لهم في هذا المجال ، وتوظيف وسائل الإعلام المؤثرة توظيفاً رشيداً لتحقيق هذه الغاية ، وإصلاح نظم التعليم ، ومحاولة أن يكون تعليم العلوم الأخرى باللغة العربية حتى ترتبط اللغة بالمحتوى العلمي والفكري .

٢ - إن اللغة صورة للحضارة وانعكاس أمين لها ، والنهضة العربية ليست في حقيقة الأمر إلا ضرباً من نهضة المجتمع الذي يستعملها . ولكي نقدر دور لغتنا في العصر الحاضر ينبغي أن نعرف مدى تقدمنا الحقيقي وموقعنا من صنع الحضارة المعاصرة التي تعد عالية عليها . وعيننا ألا يلقي اللوم في تخلفنا على اللغة العربية أن نظن أن ارتباطنا بالفصحى في مجالات كثيرة هو الذي يعوق تقدمنا ، فإن الإنجليزية والفرنسية مثلاً لم تجعل الدول المتخلفة التي تتكلم بهما في صفوف الدول المتقدمة .

إن العرب لم يشاركوا في صنع الحضارة المعاصرة ، وإن كانوا من أكبر المستهلكين لها . نحن نستورد السيارة والفسالة والشلاجة والتلفزيون وأجهزة التكييف وكل وسائل الرفاهية وغيرها ولم تدفعنا الحاجة إلى الاختراع مع أننا القائلون إن الحاجة أم الاختراع أو الحاجة تفتق الحيلة (لفت نظري ذات جمعة في أحد المساجد أن كثيراً من المصلين اصططحب معه مضلا ، وكانت المصليات - مع الأسف - من صنع الصين ، وكأن الدين الإسلامي ظهر في الصين !!) . والتقدم الحضاري لا يبدأ من اللغة ، بل يبدأ من المجتمع . وعندها سوف ننظر للفتنة القومية بنظرة أكثر احتراماً . ومن الملاحظ أنه لما كانت الحضارة العربية هي السائدة (أثناء ما يعرف بالعصور الوسطى في أوروبا) اعتقد كثير من العلماء أن اللغة العربية هي أشرف اللغات . ولكن الحضارة العربية لم تتصل بل اتصلت اللغة التي دونت بها هذه الحضارة ، وبقيت دون أن يكون لها سند حضاري

معاصر ؛ لأن حضارتنا المعاصرة تقوم على الغرب ، حتى في المناهج الحديثة لدراسة اللغة . علينا أن نظور لأنفسنا أساليبنا الخاصة ذات الشخصية المستقلة ، وأن نكون على وعي بما يفيد تقدما المشود . وهذا بالطبع لا يعني بحال أن تغلق على أنفسنا أو نصمم الآذان عما يدور في العالم المعاصر من حولنا .

٣ - إن عالم اللغة اليوم معني في المقام الأول بالتحليل الموضوعي للمادج والأبنية للأصوات والمقاطع والكلمات والعبارات والجمل لأية لغة أو أية لغات في العالم ، وربما يتسع بحثه لعدد كبير من اللغات ، وقد يقصر اهتمامه على لغة واحدة أو لغتين ، وبطبيعة الحال سوف يبدأ في تحليله المركز ببناء اللغة التي يجيدها أكثر من غيرها ، وهي لغته الأم ، وبعد ذلك ينتقل إلى لغة غيرها يكون قد اطلع عليها . وإنه لم المشكوك فيه - كما يقول سيمون بوتر - أن يكون بمقدور أى إنسان أن ينجز تحليلا كاملا لنظام كلامي دون أن يكون قائما على أساس المقارنة . وهذا يصدق بالقدر نفسه على المبتدىء^(٣٢) ولست أرى بأسا في أن يتم تعليم العربية الفصحى في نظمها وتراكيبها بمقارنة اللغة الأم التي يجيدها المتعلم من أجل توضيح الجاب الدلالي للفصحى ، وهي في حالة المتعلم العربي لغته العامية . وذلك فيما أرى يساعد على تثبيت فهم العربية الفصحى ، لأنها في حقيقة الواقع موازية للعامية . والمتعلم يجيد العامية سليقة ، وهو مطالب في الوقت نفسه بتعلم الفصحى لأنها لغته القومية والحضارية والثقافية .

٤ - تعليم اللغة يبدأ من الأنماط التركيبية ، فملمعيون يقررون أن الجملة هي وحدة الكلام الأساسية وأنها أحد الأدنى من اللفظ المفيد^(٣٣) . ويقرر كثير من التربويين أن الجمل هي أساس تعليم اللغة سواء في بدء تعليم اللغة أم في مراحل تعلمها المختلفة ، فالجملة تمثل وحدة فكرية لا بد أن تكون هي أساس الاستعمال^(٣٤) . لا بد أن تكون هذه الأنماط التركيبية صحيحة من أول الأمر . ولا يصح

Potter, s. Language in Modern World, p.12.

٣٢ -

Potter, s. Modern Linguistics, p.104 (London 1967)

٣٣ -

(٣٤) انظر : د. صلاح مجاور تدريس اللغة العربية ١٠٩ .

أن نعلم جملاً مغلوطة بجمعة التدرج المعرفي ، لأن التدرج لا يكون من الخطأ إلى الصواب (معظم الجمل في كتاب القراءة للصف الأول الابتدائي بمدارس الكويت مثلاً جمل غير صحيحة) ولابد أن يصحب ذلك تدريب مستمر يساعد على اكتساب الملكة ، وقد رأينا أن الملكة تكتسب بالتكرار المستمر للأشواط الصحيحة من الإثبات والنفي والنهي والتوكيد والاستفهام وغيرها . المتعلم ، ولو كان طفلاً ، قادر على اكتساب القواعد بطريقة عفوية تلقائية لأنه أتقن لغته الأم بالمحاكاة والتكرار من غير معلم .

إن تدريس القواعد منفصلة عن النصوص الحية التي لا ترتبط بمشاعر المتعلم وتجاربه قد أسهم في تكوين انطباع خاطئ عند المتعلمين أن القواعد هدف في ذاتها ، وأنها في واد منعزل عن اللغة . وقد ساعد التجريد الذي تتوخاه غالباً الأمثلة القديمة على ذلك . حيث تدور الأمثلة المصنوعة حول ضرب زيد عمراً وقيام ريد ومجيئة إلخ ، ومن هنا يكون لاختيار النصوص دور مهم جداً في عملية التعليم . والأفضل أن يكون التناول للنص بوصفه وحدة متكاملة فيدرب المتعلم خلال دراسة النص على القراءة أي فهم اللغة المكتوبة وعلى الاستماع أي فهم اللغة المسموعة وعلى القواعد أي قوانين تركيب الكلمات والجمل التي تتحكم في طرق تأدية المعاني ، وعلى الخط والإملاء أي قوانين كتابة اللغة وعلى التعبير بشقيه الشفوي والكتابي . وعند ذلك لا يكون هناك مجال لتكوين انطباعات خاطئة عند المتعلمين كاعتبار دراسة الإملاء أو القواعد غاية في حد ذاتها لا علاقة لها باستعمال اللغة في وظائفها الطبيعية . وكذلك لا تتكون انطباعات خاطئة عند المعلمين أنفسهم حول الغاية من تدريس اللغة فيتجه التركيز نحو ما يفيد في تحقيق الغايات الأساسية لتعلم اللغة^(٣٥) .

ويفضل أن تكون النصوص المختارة ذات مفردات سهلة في مراحل التعليم الأولى بحيث تكون مما يسمعها المتعلم في مجالات يفهمها لأن هذا يوفر على المتعلم والمعلم

(٣٥) انظر دادة عده . نحو تعليم اللغة العربية وطفلاً ٧١ (١٩٧٠ الكويت)

معاً شرح الدور الدلالي للكلمة وقانون اختيارها لغيرها من الكلمات التي تقبل أن تدخل معها في علاقات تركيبية .

وأخيراً .. إذا كان تاريخ النحو العربي طويلاً ممتداً كتاريخ العربية الفصحى نفسها ، وإذا كان طول الأمد قد أرسى تقاليد ثابتة قد تدفع بعض الباحثين أحياناً إلى محاولة تعديها ، أو يصبح تغطيتها أحياناً صعباً مخفوفاً بمخاطر الانهماك بهم كثيرة ، أو يفري بعض الباحثين بالأنس بها والركون إليها . فإن هذا كله لا يصح أن يدفعنا إلى الاستسلام والرضا بما هو قائم وعدم البحث عن الأساليب والوسائل الصحيحة التي تساعد على تحقيق الهدف الذي نحدده بوضوح من وراء دراسة اللغة وتدريسها . بعبارة أخرى أقول : إنه بالرغم من أن تجارب الماضي تعلمنا باستمرار أن جميع الغربان سوداء يجب علينا ألا نوقف البحث عن الغرب الأبيض .

التحور .. ومُشكلة الضعف اللغوي

مدخل :

تكثر منذ فترة ليست بالقليلة الشكوى من ضعف مستوى اللغة العربية الفصحى ، ويدي الغيورون على اللغة قلقا على حاضرها المتمثل في استخدامها والإبداع بها ، وعلى ماضيها المتمثل في تراث أمتها .

ونستطيع القول بأن لدينا أزمة في لغتنا عندما نجد اللغة تتعثر بها أقلام الكتاب ، وألسنة المتعلمين والمعلمين جميعا ، وعندما لا نستطيع أن نقرأ تراثها قراءة تبصر وفهم ، ولا نقدر على تمثله واستيعابه والإفادة منه ، وعندما يضعف خيال الناطقين بها ؛ فلا يجيدون في فنها ، وتختنق اللغة في أيديهم وعلى شفاههم ، وتبدو اللغة كما لو كانت عاجزة عن الوفاء بمطالب الحياة والفن معاً ، وعندما يهرب كثير من أبنائها إلى لغات أخرى يلوكونها ويجدون فيها بديلا عن اللغة الأم التي يفخرون بعدم إجادتها ، ويعتزون في الوقت نفسه بإجادتهم لغيرها .

وقد تعدد أسباب هذه مُشكلة ، وتنوع ؛ فنجد منا من يلقي تبعة ذلك كله على الاستعمار ودعوته الدائبة الخبيثة لإماتة هذه اللغة . وقد نجد فينا من يرجع السبب في ذلك إلى هوان اللغة على أصحابها ، وعدم رعايتهم لها وعنايتهم بها ، وفقدان جديتهم في العمل على إحيائها . وبيننا من يتهم وسائل الإعلام والترفيه التي دأبت على تصوير القام بتدريس العربية في صورة مزرية ، بقصد الإضحاك ، تنفر الناس منه ، وتحمل النشء على الهروب من ملاقة مثل مصيره . وفيما من يعزو ذلك إلى تكدر التلاميذ في فصول المدارس ومدرجات الجامعات ، وعدم وجود البيئة الملائمة والمناخ المناسب ، ويجعل من ذلك سببا لضعف اللغة العربية . وقد يكون فينا من يجعل من تبدل القيم في عصرنا ومجتمعنا وتغير الاهتمام دوافع لإهمال اللغة العربية بدعوى عدم استعدادها لمسيرة العصر وتوفير المستوى

اللام لمن ينهض لها ويهتم بأمرها . وقد يذهب بعض الباحثين إلى أن اتساع الهوة بين مستوى العامية الذي يتخاطب به الناس في حياتهم وشئون معيشتهم ، والمستوى الفصحى الذي يُطلب منهم ويرادون عليه في التعلّم ، وبعد الفجوة في ذلك ، وهو ما يعرف بالازدواج اللغوي ، هو ما يمكن أن يكون سبب هذا الداء ؛ لأن هذا الازدواج اللغوي يؤدي إلى التفرقة من المستوى اللغوي الذي لا يستخدم في أمور الحياة ، ويدفع إلى الإحساس عند كثيرين بعدم إلحاح الحاجة إليه مما يؤثر بدوره على تعلم العربية وإجادتها في مراحل التعليم المختلفة .

قد تكون هذه هي الأسباب ، وقد يكون بعضها ، وقد تكون هي وغيرها مما لم يذكر معاً ، وقد يكون غيرها دونها . وقد تختلف في أسباب هذه المشكلة أو تتفق . ولكن الأمر الذي أظن أننا لن نختلف فيه كثيراً هو أن هناك مشكلة حقيقية ، وأزمة ضاغطة تعاني فيها ، ونحس بها في جميع المظاهر اللغوية ، وتزداد يوماً بعد يوم .

ما مظاهر هذه الأزمة ؟ وما دور « النحو » و « قضية الإعراب » فيها ؟ وما العمل لعلاجها ؟ هذا ما أحاول أن أعرضه ، مع إدراك واضح بأن للمشكلة جوانب متعددة ، ولا تكفى هذه الصفحات لعلاجها ، وحسبها أن تشير إليها ، وتدعو لحلّها . وقد كان التركيز هنا على طرق جانب من جوانبها ، وهو النحو ؛ لأنه أبرز ملامحها . ولعلها دعوة إلى تضافر الجهود في هذه السبيل .

مظاهر المشكلة اللغوية :

إن المشكلة التي تعاني منها اللغة العربية الفصحى تتمثل في مظاهر مختلفة في حياتنا ، منها عدم استقامة هذه اللغة على ألسنة المتكلمين ممن يعملون في مجال « الكلمة » ، وتكثر تراكمات العربية في أفواههم تعثراً يدعو للإشفاق الممزوج بالمرارة والحسرة .

ومنها عدم استجابة الطلاب لما يلقي إليهم من دروس في قواعد العربية ونصوصها ، وفشلهم في تطبيق هذه القواعد ، وفي نطق تلك النصوص نطقاً صحيحاً .

ومنها تخرج عدد كبير من طلاب اللغة العربية في الأقسام العلمية المتخصصة في دراسة العربية وآدابها وقواعدها وهم لا يعرفون إلا قشورا لا تفهد شيئا عن هذه اللغة وتراثها ، ولا يستطيعون أن يضبطوا نصا من نصوصها الحديثة والقديمة على السواء أو قراءته قراءة سليمة تستوعب معناه وتنفذ إلى صميمه ، فضلا عن غيرهم ممن يتخرجون في أقسام علمية أخرى .

ومن مظاهر هذه المشكلة كذلك ضيق كثير من القائمين بتدريس العربية في المدارس بها ، وبرمهم منها ، وعدم قدرتهم - شأن غيرهم من مدرسي المواد الأخرى - على اصطنائهم لها وسيلة للفهم والإفهام . ولا شك أن هذا الضيق ينتقل بطريق العدوى إلى طلابهم فيصرفون عن هذه « الكارثة » ، ويصبح كل همهم أن يحصلوا على درجات النجاح التي تمهد لهم الانتقال إلى صف دراسي أعلى ، أو التخرج فحسب .

ومن هذه المظاهر تلك الركافة التي شاعت أخيرا في كتابات كثير من كتاب الصحف وعدم وضوح عبارتهم ، والاستعانة بأقسام التصحيح في دور الصحف لتقيم ما أعوجّ من هذه العبارة قدر الطاقة والجهد على سواء الفصحى ، والمهرب في معظم الأحيان إلى اتخاذ « العامية » وسيلة للتعبير ، وعلى القائمين بالتصحيح أن « يترجموا » هذه العامية إلى الفصحى إذا سُمِح لهم بذلك ، وإذا كانت لديهم هم أنفسهم القدرة على مثل هذه « الترجمة » .

ومن هذه المظاهر - بل لعله من أهمها - عدم مطابقة التراكيب اللغوية على ألسنة المتكلمين والكتاب لما يراد التعبير عنه من المعاني ؛ إذ يقصد المتكلم إلى شيء فينطق بشيء آخر ظانا أن ما نطق به معبر عما يرمي إليه ، مفصح عنه ، ولا ينتبه إلى ذلك حتى مع لفت النظر إليه . ومعنى هذا - وهذا هو سر المشكلة - عدم وجود نُظُم لغوية أو طرائق تركيبية في أذهان مستعملي اللغة ، أو - على افتراض حسن الظن - غموض هذه الأنظمة اللغوية ؛ إذ إن الكلام تنفيذ حيّ للأنظمة اللغوية المختزنة في الذهن . وقد انعدمت هذه الأنظمة اللغوية للفصحى أو كادت ، ولم ينعدم الكلام بطبيعة الحال ، وصار الكلام ، لذلك ، ضربا من اللغو

غير المفيد في كثير من الأحيان ، وترديداً يُبغوايا لحصيلة جَدَّ ضئيلة من اللغة لا تفيد في كل المواقف . وكثيراً ما نجد عدداً غير قليل من المتكلمين ، عندما تراجعهم في مدلول كلامه ، يمجؤك بقوله « أنا لم أقصد إلى ذلك ، ولكنني أقصد إلى كذا » ، ويعلم الله وحده إن كان هذا ال (كذا) هو الآخر صحيحاً أو غير صحيح . ولعلك تلمس هذه الظاهرة أكثر وضوحاً في المناقشات التي تسمع في الإذاعة والتلفزيون ، وفي مناقشات الرسائل الجامعية - مع الأسف الشديد - إذ يدفع غموض العبارة وعدم قدرتها على الإبانة إلى كثير من المواقف المضحكة المبكية بين المناقشين والطلاب ، وقد تؤدي هذه الظاهرة إلى كثير من المضايق والمزالق المخرجة في المواقف اليومية المتكررة ، وقد تصل إلى مستويات أعلى من ذلك في بعض الأحيان .

وأخيراً نجد من مظاهر هذه المشكلة عدم وجود إنتاج جيد في الفكر والأدب ومجالات النتاج اللغوي بوجه عام ، وأعني بذلك أنه ليس لدينا الآن جيل معد إعداداً جيداً ليصل ما بدأه جيل الرواد من طه حسين والعقاد ومحمد حسين هيكل وأحمد أمين والرافعي وتيمور وغيرهم مروراً بجيل نجيب محفوظ ومحمود حسن إسماعيل وصلاح عبد الصبور ومحمد مندور وغيرهم من رجالات الجيل الثاني ، وأكد أقول إنه باتناء هذا الجيل ، وباستثناء عدد قليل جداً ، لن نجد كاتباً عربياً مجيداً للفن القول واستخدام اللغة استخداماً صحيحاً يفجر طاقاتها ، ويجعل من أبنيتها فناً خلاقاً يتجاوز بنا هذا الواقع إلى واقع آخر أجمل وأفضل وأكمل . وهذه - في حقيقة الأمر - كبرى نتائج أزمة اللغة العربية ، إذا ظل الحال على ما هو عليه ؛ فإنه ، إذا انعدم المبدعون ، وانعدم الذين يفهمون أسرار اللغة ويفقهون أساليبها ، ويستجيبون لما يخلقه المبدعون في الفن على اختلاف ضروبه ؛ انعدم الخيال الخالق الذي يعيد بناء الحياة ، ويدفع إلى التقدم الحضاري المادي والروحي معاً ، وانحدر المجتمع كله إلى هاوية سحيقة من التردّي والهرال لا يعلم مداها إلا الله .

الواقع المرير يقول بصوت زاعق : لدينا أزمة حقيقية في اللغة العربية تعلمها وتعليمها واستخداماً وإبداعاً في مجالات الإبداع المختلفة ؛ ومن هنا ساء كثير من

مظاهر الحياة على المستوى الخلقي ، وتبدل كثير من القيم لدينا ، وأصبحت المباهاة بالأمور المادية سافرة ، وصار التفاخر بعدم معرفة اللغة العربية ضربا في محاولة الانتماء إلى طبقة اجتماعية أرق وأفضل ، وصار ذلك لا يثير أحدا ، ولا يأبه له أحد ، ونحن في غفلة تنسينا أننا نعوص في بحر من الرمال ندفن فيه ماضينا كله ونشوه حاضرا ونشد مستقبلا .

قد يكون هناك ضرب من « الانتصار » للغة العربية ، كما يجب الصحفيون أن يسموه ، كأن تعترف بها الأمم المتحدة لغة من اللغات التي يمكن التعامل بها داخل أبنائها ، وقد تتخذ العربية لغة ضمن اللغات المستخدمة في بعض المؤتمرات الدولية ، وقد يكون لها وهناك نوع أو آخر من مثل هذه الأمور التي يخلو للبعض أن يسميها « انتصارا » للغة العربية . ولكن هذا كله لن يفيد العربية شيئا ؛ لأن مثل هذه الأمور تخضع لمطالب السياسة - أو أقل « لعبة السياسة » - الدولية التي تنهض أمورها على أسباب أخرى بعيدة كل البعد عما نحن بسبيله من الإحساس الطاحن بتلك المشكلة الضاغطة التي تعاني منها لغتنا « الجميلة » .

لقد انسحب الشعر أو كاد من الدرجة الأولى إلى الدرجة السادسة بعد التليفزيون والسينما والمسرح والرواية والقصة القصيرة في حياتنا الثقافية . والشعر فن العربية الأول وخلاصتها المركزة التي تفجر الإحساس بالجمال ، بل أصبح من يقول الشعر منهما بين عامة « المثقفين » ، أو من يسمون أنفسهم كذلك ، بصفات كلها يشي بغير التقدير ، وليس هذا - في حقيقة الأمر المؤلم - إلا نتيجة محزنة للأزمة التي تعاني منها لغتنا العربية أو يعاني منها المتكلمون بهذه اللغة .

لن أستهين نوازع الدين والقومية في الاهتمام باللغة العربية والدعوة له ، فإن من نهون عليه لعمري لا يحدى معه استشارة مثل هذه النوازع . كما أن الإصلاح المطلوب ليس من عمل فرد واحد ، وإن كان كل فرد مطالبا في نفسه بهذا ، ولكن الإصلاح يحتاج إلى تكاتف جهات متعددة على رأسها أجهزة الإعلام المختلفة ووزارات التعليم ووزارة الثقافة والجامعات والمجامع اللغوية ومجالس السحوت والفنون والآداب . وأغلب ظني أن كل هيئة من هذه الهيئات تعرف

واجبها في إحياء اللغة ، ولكنها لا تريد أن تأخذ نفسها بما يعنىها ويكلفها بعض المشقة والجهد ، وغاية ما تحاوله أن تؤلف لجنة لفحص هذه المشكلة ودراستها ، وتجتمع اللجنة مرات ومرات ويتضاعف أجر المجتَمعين ، وينتهي الأمر بإصدار توصيات يكون مصيرها في نهاية المطاف إلى إحدى خزان سجل المحفوظات .

لقد دخلت مشكلة اللغة العربية الآن كل بيت من بيوتنا ، وأصبح أولياء الأمور من أشد الناس هما وقلقا على مستقبل أبنائهم . وعجلة الزمان دائرة ، وإذا بقى الأمر على ما هو عليه دون انتفاضة قومية مغلصة تستهدف حياة هذه الأمة ومستقبلها فلن يعلم إلا الله وحده ما سينتهي إليه المصير .

فلنكن أسباب هذه المشكلة ما تكون ، فإننا لا نريد أن نترك المشكلة نفسها ونبحث عن أسبابها إلا إذا كان ذلك في سبيل حلها . لقد كان كل شيء فيما مضى يلقي على الاستعمار ، وقد تخلصنا من الاستعمار ، وعلينا الآن - إن كان لابد من البحث على أسباب - أن نبحث عن الأسباب الحقيقية ، وأن نتحلى بالشجاعة اللازمة في الاعتراف بالأخطاء وغلص في إصلاحها .

إن لدينا اردواجيًا لغويًا حادثًا : إذ تقوم العامية جنبًا إلى جنب مع الفصحى . صحيح أنه غير معترف بالعامية رسميًا في مكاتبات الحكومات والدواوين - وهذا من حسن الخط - ولكن لها من القوة والنفوذ والشيوع ما يجعلها لغة حياة يومية بمعنى الكلمة ، وهي البديل الذي يطارد الفصحى في كل مجال ، ويغصرها في أماكن ضيقة ، ولا يسمح لها بتجاوزها . ما الذى قدمناه في هذا الصدد ؟

إن اللغة يتلقاها الطفل من أبويه وذويه ، ومدرسته ومجتمعه كله بالسماع ، وهذه بديهية من بدائه العقل ، يقول ابن فارس (ت ٣٩٥ هـ) في كتابه « الصحاح » في باب القول في مأخذ اللغة : « تؤخذ اللغة اعتيادًا ، كالصبي العربي يسمع أبويه وغيرهما ، فهو يأخذ اللغة عنهم على مر الأوقات . وتؤخذ تلقًا

من ملقن . وتؤخذ سماعاً من الرواة الثقات ذوي الصدق والأمانة ^(١) ويقول ابن خلدون (ت ٥٧٥٠) في مقدمته المشهورة : « فالتكلم من العرب حين كانت ملكة اللغة العربية موجودة فيهم يسمع كلام أهل جيله وأساليبهم في مخاطبتهم وكيفية تعبيرهم عن مقاصدهم ، كما يسمع الصبي استعمال المفردات في معانيها ، فيلقنها أولاً ، ثم يسمع التراكيب بعدها فيلقنها كذلك ، ثم لا يزال سماعهم لذلك يتجدد في كل لحظة ومن كل متكلم واستعماله يتكرر إلى أن يصير ذلك ملكة وصفة راسخة ، ويكون كأحدهم ، وهكذا تصيرت الألسن واللغات من جيل إلى جيل ، وتعلمها العجم والأطفال ^(٢) .

فبالتلقين والسماع المتكرر والتعليم المضبوط توجد ملكة اللسان ، وبهذا تعلم العربية كثير من العجم ونبغوا فيها ، وما زالت أسماء مثل سيبويه وأبى علي الفارسي تتردد حتى اليوم ، يقول ابن جنى (ت ٥٣٩٢) في كتابه المختص : « ألا ترى أن سيبويه كان عجمياً ^(٣) ومع ذلك ارتبطت العربية ونحوها باسمه حتى يوم الناس هذا .

ونتساءل : ما الذي فعلناه من أجل أن نقدم نموذجاً يحتذى الطفل في البيت والمدرسة ، ونغيب إليه العربية التي نريده عليها ، وندعي له أنها تصله بماضيه ، وأنها وعاء مجد حاضره وطريق مستقبله ؟ هل أعددنا له المعلم المتمرس المدرب المخلص الذي يحب عمله ، أو هل يسرنا له سماع اللغة صحيحة في فصول دراسته ومن وسائل الإعلام المختلفة ؟ إن هناك ألف « هل » تطل برأسها في هذا المجال الحيوي ، وأهمها : هل قدمنا له اللغة في قالب محبب مرغوب فيه ، وهل يسرنا له قواعدها صرفاً ونحواً ، وهل قدمنا له القيم التي تجعله لا ينفر من كل من يتكلم « بالنحو » أو لا يسخر به ؟

(١) الصاحبى لابن فارس : ٣٠ .

(٢) مقدمة ابن خلدون : صفحة ١٣٨٩ (تحقيق د. علي عبد الواحد وإبي)

(٣) المختص لابن جنى : ١٢/٢ .

لا أستطيع إلا أن أقول إن المشكلة قائمة متشعبة الجذور خطيرة الأبعاد
والنتائج . والحاضر قليل صامت كسول متبلد يخك جلده الكثيف بجدار الصمت
في تناؤب كرهيه ، والمستقبل محفوف بالخطر يدعو إلى الخوف واليقظة .

والآن .. أين دور النحو من هذه المشكلة البغيضة ؟ وهل يمكن له أن يقوم
بدور ما في حركة البعث والحماية من السقوط في الهاوية ؟ أو أنه يحل ما لا
يستطيع تحمله ، ويكلف بما لا طاقة له به ؟ يقول لويس ماسينيون « إن النهضة
اللغوية هي في الحقيقة نوع من النهضة الاجتماعية الشاملة التي تتطلب إليها الشعوب
الحديثة في الشرق » فهل يكون مدخلنا إلى نهضة اللغة هي نهضة النحو أو النهضة
الاجتماعية ؟

إن المشكلة تتجلى في ذلك التطور الخائل الذي أصاب العربية المعاصرة ،
وباعد بينها وبين العربية الفصحى التي وضع لها السحاة القدماء القواعد . ونحن
غافلون عن هذا التطور الذي تسلك إلى مفردات العربية وتراكيبها ، وزلزل كثيرا
منها ، ومارلنا في تدريسنا للنحو تردد ما قاله القدماء الذين وصفوا لغتهم وحددوا
قواعدها ، ونختار لهذا العرض النصوص القديمة التي تنطبق عليها هذه القواعد .
والواقع أننا قد نصاب بخيرة كاملة عند تحليل نص من العربية المعاصرة ، ولا ندرك
أبعاد التطور الذي أصاب اللغة إلا عندما نسطده بتحليل النصوص المعاصرة ،
ومن العريب أنه لا توجد في هذا الصدد إلا محاولة واحدة قام بها الدكتور السعيد
بدوي لرصد ظواهر العربية المعاصرة في مصر « في كتابه الذي سماه « مستويات
العربية المعاصرة في مصر »^(١) . ومن العريب أيضا أن الآخرين يقفون
في أماكنهم ، ولا يحاولون إلا اتهام جهود العاملين بسوء المقصد وعدم إخلاص

(١) محمد الدكتور السعيد بدوي في مقدمة هذا الكتاب على زيادة المصرية بارتفاعها المختلفة .
وبين فيه تسمية عربية معاصرة من خمسة مستويات هي : فصحى نزيهة ، وفصحى عصر ، وعامية
مصرية ، وعامية شعبية ، وعامية شعبية . وهذا هو التصنيف . ومن خصائص كل مستوى من
الستويات : فصحى نزيهة : مستخدمون : علماء ، رجال دين ، رجال دولة ، رجال فضاء ، رجال
حكومة ، رجال أجنبية ، رجال عزة . فصحى عصر : مستخدمون : رجال فضاء ، رجال دولة ، رجال
عزة ، رجال أجنبية ، رجال عزة ، رجال فضاء ، رجال دولة ، رجال عزة ، رجال أجنبية ، رجال عزة .
عامة : مستخدمون : عامة ، عامة ، عامة ، عامة ، عامة ، عامة ، عامة ، عامة ، عامة ، عامة .
عامة : مستخدمون : عامة ، عامة ، عامة ، عامة ، عامة ، عامة ، عامة ، عامة ، عامة ، عامة .

لـ . ولا شك أن هذه هي كبرى المشكلات الحقيقية . وأعني بها عدم بدل
عهود من أجل محاولة جمع العربية الفصيحة المعاصرة ومحاولة درسها وإعادة تصنيف
تراكيبها من جديد ومعرفة التطور الذي لحق بها . ومن الغريب أيضا أن هذه
القضية لم يلتفت إليها أحد من السابقين ولذلك ظل تاريخ العربية غامضا في تطور
الدلالات والتراكيب وسير المفردات . وقد ترتب على هذا كثير من المشكلات في
قراءة النصوص القديمة وشرح معانيها .

النحو واللغة :

اللغة نسيج متشابك متداخل من عدد من الأصوات التي تكون كل
مجموعة صغيرة منها كلمة . هذه الكلمات تنسق في تراكيب مفيدة هي الجمل .
يستخدم المجتمع الإنساني هذه الجمل في مطالبه اليومية من الفهم والإفهام .
والتواصل الاجتماعي ، وقضاء المصالح الحيوية . ويستخدمها الأدباء في صياغة
معمارهم الفني شعرا ورواية وقصة قصيرة ومسرحية ، ليخصبوا الروح الإنساني
بهذا الفن ، ويعيدوا صياغة الواقع ، ويستخدمها المفكرون والكتاب في صياغة
القضايا التي تشغلهم وتؤرقهم ويريدون نقلها لأبناء مجتمعهم . وتستطيع أن تقول
في تلخيص دور اللغة في الحياة وتركيز هذا الدور إن اللغة معادلة للحياة الإنسانية
وصورة ووعاء لها يستوعبها ويشكلها .

وجهاز النطق الإنساني مرن ، يتكيف حسب البيئة التي يولد فيها الطفل .
ويشكل مجموعة الأصوات التي يحتاج إليها في تكوين الكلمات والجمل التي
يتعامل بها من حوله . والوحدة الصغرى لأية لغة في كلامها هي الجملة . والجملة
مجموعة من العلاقات بين عدد من الكلمات التي تتألف معاً في نظام معين
يتعارف عليه أبناء البيئة اللغوية بطريقة اعتباطية لتؤدي الغاية التي من أجلها خلق
الكلام الإنساني .

هناك - إذن - في الجملة الأصوات التي تتألف منها الكلمات التي تعمل كل
كلمة منها معنى جزئيا . تنضم هذه الكلمات بعضها إلى بعض بطريقة

مخصوصة ، يحكمها في هذا الانضمام علاقات خاصة تؤدي بالجملة إلى أن تصبح ذات دلالة معينة تفهم في المجتمع المعين .

ولكل لغة نظام معين ، ولا يمكن أن تكون هناك لغة بغير نظام مخصوص ، وهذا النظام متعدد الجوانب ، والجملة الواحدة تعد بالنسبة للغة خلية حية بالنسبة للجسم الحي ، وجميع الأنظمة اللغوية توجد في الجملة الواحدة وتمثل فيها بجوانبها . ولكل جانب من هذه الجوانب المتعددة في الجملة فرع من فروع الدراسة اللغوية يهتم به ويدرسه ويحلل مشكلاته ويتناول قضاياها ويحاول فهم أسرارها في لغته . فهناك علم « الأصوات » الذي يعنى بالجانب الصوتي من حيث طريقة نطقه ووصوله إلى السمع وطريقة استماعه . وهناك علم « الصرف » الذي يتناول كيفية بناء الكلمات المفردة ويحدد صيغها وموازينها والمعاني التي تطرأ عليها من زيادة بعض العناصر عليها سوابق أو دواخل أو لواحق ، أو نقص بعض العناصر الصوتية من الكلمة أو تبادل بعضها مع البعض الآخر . وهناك علم المعجم الذي يتناول معاني الكلمات مفردة ، وطريقة جمعها وترتيبها وتطور معناها وتعدد هذا المعنى إلخ .

والعلم الذي يتناول علائق التركيب ، وهو ضم الكلمات بعضها إلى بعض في جمل مفيدة ، ويحدد أشكال هذه الجمل ونوعها ومواقع الكلمات ووظائفها وعلامات هذه الوظائف وترتيب هذه الوظائف ، هو علم « النحو » .

وتستطيع أن تشبه اللغة بالجسم الإنساني ، فالجسم الإنساني مجموعة مختلفة من الأجهزة التي يتعاون بعضها مع البعض الآخر في حفظ حياة هذا الجسم وظهوره بمظهر الحياة ، فهناك القلب والدورة الدموية ، وهناك العقل والجهاز العصبي ، وهناك الأمعاء ، والكلى ، وهناك الأعضاء المتعددة من السمع والبصر والشم واليدين والقدمين إلخ ، ولكل جهاز أو عضو وظيفة مخصوصة لا تستطيع أن تعمل وحدها ، بل لابد من تعاون الأجهزة الأخرى معها ، وإذا اشتكى عضو تداعى له سائر الأعضاء بالسهر والحمى .

فليس النحو إذن إلا فرعاً واحداً من فروع الدراسة اللغوية يتناول جانباً واحداً من جوانب دراسة الجملة وتحليلها ومحاولة معرفة طريقة تركيبها . ولكن كثيراً من الناس يخلطون بين النحو واللغة بحيث يكاد الذهن ينصرف إلى « النحو » فقط عند الحديث عن مشكلة اللغة العربية . وهذا خلط يسوغه أن « الإعراب » ، وهو - هنا - العلامات الإعرابية في أواخر الكلمات في الجملة ودلالة هذه العلامات على وظائف الكلمات ، قد اقترنت به الفصحى ، واقترب بها ، بحيث أصبح ذكر أحدهما مدعاة إلى استدعاء الآخر ، وصارت إجادة الإعراب والبراعة فيه ، بهذا المفهوم الذي أشرت إليه آنفاً ، من أدل الدلائل عند كثيرين على إجادة الفصحى والبراعة فيها . كما أن الخطأ في الإعراب أظهر ما يستلقت الغيورين على اللغة العربية ويشير قلقهم على تراثها ومستقبلها ؛ ولهذا كان الخطأ في الإعراب قديماً من أول الأسباب الداعية إلى وضع علم النحو العربي كله خوفاً على العربية أن يتطرق إليها لحن أو فساد ، وحرصاً على القرآن الكريم أن يزحف إليه هذا اللحن .

ومهما يكن الربط وقوته بين الفصحى والإعراب ؛ فإن هذا لا يسوغ أن ينظر إلى اللغة على أنها الإعراب وحده ، أو ينظر إلى الإعراب على أنه اللغة . إن الإعراب فرع من فروع النحو ، وهو فرع له شأنه وخطره ، والنحو جانب من جوانب دراسة اللغة . فاللغة واللغة ثم اللغة أولاً ، يلي ذلك النحو والإعراب . إن دراسة النحو تبدأ من اللغة بهدف تحليل جملها ، ولا يمكن أن تبدأ دراسة اللغة من النحو ؛ لأن النحو علاقات ، وكيف نقيم علاقات بين ما لم نحصله بعد ؟

لقد كان الدارس منذ أربعين سنة يبدأ دراسته في المدرسة وقد حفظ قسطاً صالحاً من أنقى نص لغوي ، وأعلاه في الفصاحة والبيان ، وأنقن قراءته قراءة صحيحة من غير أن يعرف أسباب ضبطه ، وأعني بهذا النص « القرآن الكريم » . وقد كان « الكتاب » في القرية والمدينة على سواء يؤدي دوراً مهماً في هذا المجال ، فكان الدارس عندما يلتقي بدراسة النحو بعد ذلك لا يحس نفوراً أو جفوة وغرابة ؛ لأنه يتعلم قواعد لغة له منها حصيلة صالحة ، ويصبح

نصب عليه خفيفا حمله ، لأنه في الواقع يستكشف فحسب أسباب ما يؤديه بالفعل من رفع ونصب وجر .

ومن جانب آخر ، كانت عدم مجانية التعليم تدفع بكثير من الناس في مصر خاصة إلى أن يلجئوا إلى الأزهر يلقون فيه بأبنائهم لينالوا حظهم من التعليم المجاني ، وكانت المنح التي يقدمها الأزهر للوافدين من البلاد العربية والإسلامية مغرية للكثيرين أن يلتحقوا به . وكان شرط دخول الأزهر والالتحاق به في ذلك الوقت هو حفظ القرآن الكريم حفظا كاملا متقنا مع جودة التلاوة ، وكان التلميذ يحفظه في سن مبكرة دون العاشرة من عمره أو يزيد قليلا ، وهي السن التي تقبل التشكيل والإعداد . صحيح أن التلميذ في هذه السن الغضة لم يكن يعرف معاني كثير مما يحفظ ، ولكن المهم أن لسانه قد درب على نطق اللغة نطقا سليما صحيحا ، إذ كان لا يسمح له مطلقا بأى لون من ألوان الخطأ صرفيا كان أو غويا من غير أن تكون هناك معرفة لا بالصرف ولا بالنحو من جانب المعلم والمتعلم كليهما في كثير من الأحيان . وكان كثير من هؤلاء الذين يتخرجون في « الكتاب » يذهبون إلى المدارس بدلا من الأزهر ، ويتخرجون في كليات الطب والهندسة والعلوم والتجارة والحقوق والآداب وغيرها ، وكانوا - مع ذلك - لا يفقدون قدرتهم التي اكتسبوها صغارا ومهارتهم اللغوية التي رسخت في أذهانهم ونقشت في عقولهم الطرية حينئذ ؛ ولذلك لم يكن من المستغرب - فيما سلف - أن نجد الطبيب الشاعر ، والمهندس الشاعر ، والكاتب الذي تخرج في كلية التجارة أو العلوم أو غيرها .

وكان أن تغيرت ظروف الحياة ، وأصبح التعليم بالإنجاء - وهذا حق الفرد على الدولة - وصار الناس لا يتهيئون التعليم في المدارس ، وانتشر عدد كبير من المدارس في القرى والنجوع ، وأصبح التعليم غير مكلف ، وزج الناس بأبنائهم في المدارس ، وفقد « الكتاب » دوره ، وانقرضت أو كادت صناعة تعليم القرآن وتحفيظه ، وانصرف الناس عن الأزهر ؛ فلم تعد له ميزة المجانية التي كان يتمتع بها ، واضطر الأزهر إلى التنازل عن شرطه القديم ، وهو حفظ القرآن ، وصار

ملجأ لكل تلميذ يفتش في النجاح في القبول بالمدارس الإعدادية ، يأوي إليه وحب
حالي الوفاض كما يقولون من كل شيء حتى من القدرة على القراءة والكتابة ،
وأصبح يلتحق بالأزهر بعد ذلك وفقا لقوانين تطويره التي صدرت في أوائل
لستينيات من لم يتلقوا تعليمهم الأولي فيه ، واختلط الحابل بالنابل .

ونشأ جيل في الأزهر والمدارس والجامعات الأخرى على السواء لم يخفط
شيئا من القرآن ، ولم يتدرب لسانه على نطق نصوص أخرى من اللغة نطقا
صحيحا ، لأن القداسة الدينية كانت تحول دون الخطأ في نطق القرآن ، ولم يتح
لهذا الجيل وما تلاه أن يسمع اللغة صحيحة ، فكل المواد تدرس له بالعامية ، حتى
إن اللغة العربية وآدابها وقواعدها نفسها أصبحت تدرس له كذلك بالعامية (هل
ينفع الأسف والحسرة هنا ؟) ويترك التلميذ لكتابه غير المضبوط بالشكل ضبطا
تاما ، ويحاول أن يستذكر دروسه من أجل النجاح بطبيعة الحال ، فيترجم أثناء
القراءة كل ما يقرؤه بالفصحى إلى اللغة التي يجيدها وهي العامية ، ثم قد يتخرج
هذا التلميذ في كلية متخصصة في اللغة العربية وآدابها أو قسم معد لذلك ،
ويناط به تدريس هذه اللغة ؛ إذ أصبح منظورا إليه على أنه خبير في العربية وفروع
دراستها ، ولا يجد هذا « الخبير » الجديد ما يقوله لتلاميذه ، ويعيّلهم إلى
الكتاب ، ليستظهروا نفا منه تضمن لهم النجاح ، وعلى هذا النحو دارت الدائرة
حتى أغلقت واستحكم إغلاقها .

فإذا نظرنا في الكتاب نفسه الذي أعد لغرض تعليم العربية ، وجدناه
كتابا سيئا رديئا غاية الرداءة والسوء منهجا وأسلوبا واختيارا (قارن أى كتاب
لتعليم العربية في أية مرحلة تختارها بالكتب المماثلة التي أعدت لتعليم الإنجليزية على
سبيل المثال ، وسوف يدعشك أن الوصف بالسوء والرداءة ليس كافيا على
الإطلاق) ، إذ يقوم بتأليفه عدد من القائمين على التدريس والتوجيه ، ويجمال
هؤلاء بعضهم البعض الآخر أو يجاملون أصدقاءهم ، فيختار هذا « قصيدة »
لزميله أو صديقه ، ويقدمها في الكتاب الموضوع على حسب « المنهج » على أنها
للشاعر « فلان » ، وطبعاً لا ينسى أن يضع هامشا طويلا فيه بيانات عن سنة

مولده وأماكن تلقي تعليمه وغير ذلك ، فإذا جاء لشرح هذه القصيدة اقتصر على شرح المفردات بوصف ذلك تحليلاً أدبياً ونثر الأبيات نثراً مشوهاً غير مبين . وبذلك ينسلخ التلميذ عن لغته وعن تراثها وعن فنها الحقيقي ، وكلما تقدم في الدراسة ؛ ازداد به البعد عن اللغة ، بالدخول في تعميمات ضارة تبتعد به عن النصوص وقراءتها . ومن الغريب أنه في الوقت الذي ابتعد فيه التعليم الأولي عن تحفيظ القرآن الكريم ابتعدت مناهج اللغة العربية في المدارس عن النصوص اللغوية الناصعة التي تصور اللغة تصويراً يحببها إلى التلاميذ ويفرهم بالاهتمام بها ، وتستطيع أن تقارن ما يدرسه ابنك الآن في المراحل التعليمية المختلفة ، وما كنت تتلقاه في المراحل التعليمية نفسها أو ما يعادها في سني تعلمك ، وسيهولك مقدار ما تجد من فروق .

وحصيلة كل هذه الأمور المتشابكة ضعف اللغة العربية الفصحى على السنة المتكلمين وأقلام الكتاب ، وما نعانيه من مشكلات في هذا المجال .

وأخيراً يلقي كثير من الناس التبعة على « النحو » وطريقة تعليمه وتدرسه ، والنحو نفسه من كثير من هذا براء إلى حد ما . لقد ضعفت استجابة الطلاب لدراسة النحو ، لأن لغتهم ضعيفة ، فإذا قويت لغتهم قوى النحو وقويت الاستجابة له .

إن نهضة اللغة جزء من النهضة الاجتماعية الشاملة التي تقوم على الدراسة والتخطيط الدقيق المتقن ، أما القفزات العشوائية أو العفوية غير المستندة إلى إعداد منظم فهي بناء على رمال سرعان ما ينهار .

إن الضعف اللغوي يستلزم ضعفاً لغوياً بالضرورة ، وليس العكس ؛ لأن الذي لديه حسن لغوي مدرب سرعان ما يستوعب قواعد اللغة ، ولا يجد فيها عثاً ، ولا يستعشر منها نفوراً ، أما أولئك الذين يسترون عجزهم اللغوي بكرههم للنحو وضيقهم به وبأهله ، فهم مخطئون ، لأنهم لو أحسنوا إعداد أنفسهم بالقراءة والاطلاع لاستقام لهم أمر النحو ولصلح حالهم معه .

لقد ظن كثيرون ممن تكون صناعتهم « الكلام » أنهم يتخلصون من عبء هذا « النحو » البغيض إذا هم أعلنوا في تعالٍ ومباهاة أنهم لا يحسنون هذا الذي يسمى « النحو » وبذلك يصبحون بنجوة من العتب والملحاة ، فإذا ضاق عليهم الأمر ، أظهروا البرم بالنحو والشكوى منه . فهل هؤلاء وأولئك على حق في هذه الشكاية ؟

الشكوى من النحو قديما وحديثا :

بدأ النحو في أمره سهلا ميسورا له غاية واضحة وهدف محدد هو ضبط النص القرآني في الأداء حتى لا يتسرب إليه لحن . وكان الغرض منه وضع الضوابط التي ترشد القارئ لمواضع الرفع والنصب والجر وغيرها حتى لا يحدث ما حدث من القارئ الذي كان يقرأ الآية الثالثة من سورة التوبة في قوله تعالى ﴿ وَأَذَانٌ مِنَ اللَّهِ وَرَسُولِهِ إِلَى النَّاسِ يَوْمَ الْحَجِّ الْأَكْبَرِ أَنَّ اللَّهَ بَرِيءٌ مِنَ الْمُشْرِكِينَ وَرَسُولُهُ ﴾ فنتطق « ورسوله » الثانية بالجر بدلا من الرفع ، أو ما حدث من القارئ الذي كان يقرأ الآية الرابعة والعشرين من السورة نفسها في قوله تعالى ﴿ قُلْ إِنْ كَانَ آبَاؤُكُمْ وَأَبْنَاؤُكُمْ وَإِخْوَانُكُمْ وَأَزْوَاجُكُمْ وَعَشَرَتُكُمْ وَأَمْوَالٌ اقْتَرَفْتُمُوهَا وَتِجَارَةٌ تَخْشَوْنَ كَسَادَهَا وَمَسَاكِنُ تَرْضَوْنَهَا أَحَبَّ إِلَيْكُمْ مِنَ اللَّهِ وَرَسُولِهِ وَجِهَادٍ فِي سَبِيلِهِ فَتَرَبَّصُوا حَتَّى يَأْتِيَ اللَّهُ بِأَمْرِهِ ﴾ فقرأ كلمة « أحب » مرفوعة بدلا من قراءتها منصوبة .

وقد اصطنع أبو الأسود الدؤلي - أول من وضع مبادئ النحو العربي على أشهر الآراء - نقطة الذي عرف بنقط أبي الأسود في ضبط المصحف ؛ إذ يروي أن زياد ابن أبيه عامل البصرة لمعاوية بعث إلى أبي الأسود أن اعمل شيئا تكون فيه إماما ينتفع الناس به وتعرب به كتاب الله . فاستغفاه من ذلك أبو الأسود ، حتى سمع قارئاً يقرأ ﴿ أَنَّ اللَّهَ بَرِيءٌ مِنَ الْمُشْرِكِينَ وَرَسُولُهُ ﴾ - بجر رسول - فقال: ما ظننت أن أمر الناس صار إلى هذا ، فرجع إلى زياد ، فقال له: سوف أفعل ما أمر به الأمير ، فليغني كاتبنا لقنا يفعل ما أقول . وتغير أبو الأسود كاتباً ذكياً وقال له : إذا رأيته قد فتحت فمي بالحرف فانقط نقطة فوقه على

أعلاه ، فإن ضمنت فمي فانقط نقطة بين يدي الحرف - أى نجواره - وإن كسرت فاجعل النقطة تحت الحرف ، فإن أتبع شيئاً من ذلك غنة - أى تنوينا - فاجعل مكان النقطة نقطتين^(٥) .

وتولى تلاميذ أئى الأسود عمله باليسط والتفصيل ، وكان من تلاميذه يحيى ابن يعمر ، وعنسة القيل ، وميمون الأقن ، ونصر بن عاصم . وقد أصبح الجماعة الحويين هذه سطوة معوية يخشاها الأمراء ، ويقال إن الحجاج بن يوسف الثقفي - وهو من هو قسوة وفظاظة - قال ليحيى بن يعمر: أتجدي الحن؟ قال : الأمير أفصح من ذلك . قال : عزمت عليك لتخبرني - وكانوا يعظمون عرائم الأمراء - فقال يحيى بن يعمر : نعم ، في كتاب الله . قال ذلك أشنع له ، ففي أى شئ ، من كتاب الله ؟ قال : ﴿ قل إن كان آباؤكم وأبناؤكم وإخوانكم وأزواجكم وعشيرتكم وأموال اقترفوها وتجارة تخشون كسادها ومساكن ترضونها أحب إليكم من الله ورسوله ﴾ فترفع أحب وهو منصوب . قال : إذا لا تسمعي الحن بعدها . ونفي الحجاج يحيى بن يعمر إلى خراسان حتى لا يسمعه يلحن^(٦) .

ثم كان من بعدهم عبد الله بن أبى إسحاق الحضرمي ، وكان أول من بعج النحو ومدّ القياس والعلل كما يقول ابن سلام^(٧) ، وراى نشاط النحاة ، وكثر تحكيمهم في الصواب والخطأ ، وفيما يجوز وما لا يجوز ، وكان الشعراء ، لما طبعوا عليه من حرية وتمرد ، أكثر الناس تمرداً على سلطة النحاة وتحكيمهم ، وبدأوا بالشكوى من النحو والنحاة معاً ، وأخذوا يضيفون بما يلزمهم به النحاة من

(٥) انظر : أخبار النحويين العبرين للسرياني : ١٦ . وإيضاح الوقف والابتداء لابن الأثيري : ٣٦٠ . انظر أيضاً : شرح المحقق : ١٠٠ . انظر أيضاً : في ضفاف أدبنا ، أئى : ١٠٠ . انظر أيضاً : انظر : ٣٩٨/٢ .

(٦) انظر : أخبار النحويين العبرين للسرياني : ٢٣ (تحقيق كرنكو)

(٧) انظر : ضفاف محول الشعراء ١٤/١ (تحقيق محمود شاكر) .

فواعد . وفي المصادر العربية كثير من الطرف والموادر التي تدور حول هذا المجال ، ومن ذلك ما كان بين الفرزدق وعبد الله بن أبي إسحاق ، وعنسة الغيل ، وما كان بين شاعر والأخفش أو سيبويه . ومروان بن أبي حفصة وأبي محمد اليزيدي . وعبد الصمد بن المعتز وأبي عثمان المارني . والمتسي واس حالويه (٨) . ولكننا نقرأ هذه الأخبار جميعا في كتب الأدب والطبقات والأدباء فلا نخس إلا أنها تمثل بعض المداعبات التي تقسو أحيانا بين الشعراء والسحا ، ولا نعلم موقفا اتخذ أحد من هؤلاء الهاجين للنحاة يسيء فيه إلى « اللغة » نفسها . إهم كانوا يفرقون بين النحوي واللغة ، فاللغة ملك الجميع شائع بينهم ، ويكفي أن هؤلاء الشعراء مبدعون من يثرون اللغة ويخصّبون عطاءها ، ويرفدون مابعها التي تعود عليها بالخصب والثناء .

وفي القرن السادس الهجري ظهر في الأندلس عالم ديني لغوي حاول أن يغير طريقة النحويين في تحليل اللغة ، وأن يبتدع طريقة أخرى تتخلص من العيوب التي رآها في دراسة نحوي المشرق وأعمى بها القياس والعامل والعلل الثواني والثالث في كتاب سماه « الرد على النحاة » وهذا العالم اللغوي هو ابن مضاء القرطبي .

وبعد هذا الكتاب محاولة من صاحبه لوضع نظام تحليلي جديد يعبر عن شكوى من النظام النحوي المشرقي ، يقول في مقدمته « وإني رأيت النحويين - رحمة الله عليهم - قد وضعوا صناعة النحو لحفظ كلام العرب من اللحن ، وصيانته عن التغيير ، فبلغوا من ذلك العاية التي أموا ، وانتهوا إلى المطلوب الذي ابتغوا ، إلا أنهم التزموا ما لا يلزمهم ، وتجاوزوا فيها القدر الكافي فيما

(٨) انظر في هذا : الشعر والشعراء لابن فنية ٨٩/١ ، وأخبار النحويين الصوريين للمسيري : ١٨٠ .

٢٠٠ . ٢١ . ٢٢ . ٢٤ . ٢٥ . ٢٦ . ٢٧ . ٢٨ . ٢٩ . ٣٠ . ٣١ . ٣٢ . ٣٣ . ٣٤ . ٣٥ . ٣٦ . ٣٧ . ٣٨ . ٣٩ . ٤٠ . ٤١ . ٤٢ . ٤٣ . ٤٤ . ٤٥ . ٤٦ . ٤٧ . ٤٨ . ٤٩ . ٥٠ . ٥١ . ٥٢ . ٥٣ . ٥٤ . ٥٥ . ٥٦ . ٥٧ . ٥٨ . ٥٩ . ٦٠ . ٦١ . ٦٢ . ٦٣ . ٦٤ . ٦٥ . ٦٦ . ٦٧ . ٦٨ . ٦٩ . ٧٠ . ٧١ . ٧٢ . ٧٣ . ٧٤ . ٧٥ . ٧٦ . ٧٧ . ٧٨ . ٧٩ . ٨٠ . ٨١ . ٨٢ . ٨٣ . ٨٤ . ٨٥ . ٨٦ . ٨٧ . ٨٨ . ٨٩ . ٩٠ . ٩١ . ٩٢ . ٩٣ . ٩٤ . ٩٥ . ٩٦ . ٩٧ . ٩٨ . ٩٩ . ١٠٠ . ١٠١ . ١٠٢ . ١٠٣ . ١٠٤ . ١٠٥ . ١٠٦ . ١٠٧ . ١٠٨ . ١٠٩ . ١١٠ . ١١١ . ١١٢ . ١١٣ . ١١٤ . ١١٥ . ١١٦ . ١١٧ . ١١٨ . ١١٩ . ١٢٠ . ١٢١ . ١٢٢ . ١٢٣ . ١٢٤ . ١٢٥ . ١٢٦ . ١٢٧ . ١٢٨ . ١٢٩ . ١٣٠ . ١٣١ . ١٣٢ . ١٣٣ . ١٣٤ . ١٣٥ . ١٣٦ . ١٣٧ . ١٣٨ . ١٣٩ . ١٤٠ . ١٤١ . ١٤٢ . ١٤٣ . ١٤٤ . ١٤٥ . ١٤٦ . ١٤٧ . ١٤٨ . ١٤٩ . ١٥٠ . ١٥١ . ١٥٢ . ١٥٣ . ١٥٤ . ١٥٥ . ١٥٦ . ١٥٧ . ١٥٨ . ١٥٩ . ١٦٠ . ١٦١ . ١٦٢ . ١٦٣ . ١٦٤ . ١٦٥ . ١٦٦ . ١٦٧ . ١٦٨ . ١٦٩ . ١٧٠ . ١٧١ . ١٧٢ . ١٧٣ . ١٧٤ . ١٧٥ . ١٧٦ . ١٧٧ . ١٧٨ . ١٧٩ . ١٨٠ . ١٨١ . ١٨٢ . ١٨٣ . ١٨٤ . ١٨٥ . ١٨٦ . ١٨٧ . ١٨٨ . ١٨٩ . ١٩٠ . ١٩١ . ١٩٢ . ١٩٣ . ١٩٤ . ١٩٥ . ١٩٦ . ١٩٧ . ١٩٨ . ١٩٩ . ٢٠٠ . ٢٠١ . ٢٠٢ . ٢٠٣ . ٢٠٤ . ٢٠٥ . ٢٠٦ . ٢٠٧ . ٢٠٨ . ٢٠٩ . ٢١٠ . ٢١١ . ٢١٢ . ٢١٣ . ٢١٤ . ٢١٥ . ٢١٦ . ٢١٧ . ٢١٨ . ٢١٩ . ٢٢٠ . ٢٢١ . ٢٢٢ . ٢٢٣ . ٢٢٤ . ٢٢٥ . ٢٢٦ . ٢٢٧ . ٢٢٨ . ٢٢٩ . ٢٣٠ . ٢٣١ . ٢٣٢ . ٢٣٣ . ٢٣٤ . ٢٣٥ . ٢٣٦ . ٢٣٧ . ٢٣٨ . ٢٣٩ . ٢٤٠ . ٢٤١ . ٢٤٢ . ٢٤٣ . ٢٤٤ . ٢٤٥ . ٢٤٦ . ٢٤٧ . ٢٤٨ . ٢٤٩ . ٢٥٠ . ٢٥١ . ٢٥٢ . ٢٥٣ . ٢٥٤ . ٢٥٥ . ٢٥٦ . ٢٥٧ . ٢٥٨ . ٢٥٩ . ٢٦٠ . ٢٦١ . ٢٦٢ . ٢٦٣ . ٢٦٤ . ٢٦٥ . ٢٦٦ . ٢٦٧ . ٢٦٨ . ٢٦٩ . ٢٧٠ . ٢٧١ . ٢٧٢ . ٢٧٣ . ٢٧٤ . ٢٧٥ . ٢٧٦ . ٢٧٧ . ٢٧٨ . ٢٧٩ . ٢٨٠ . ٢٨١ . ٢٨٢ . ٢٨٣ . ٢٨٤ . ٢٨٥ . ٢٨٦ . ٢٨٧ . ٢٨٨ . ٢٨٩ . ٢٩٠ . ٢٩١ . ٢٩٢ . ٢٩٣ . ٢٩٤ . ٢٩٥ . ٢٩٦ . ٢٩٧ . ٢٩٨ . ٢٩٩ . ٣٠٠ . ٣٠١ . ٣٠٢ . ٣٠٣ . ٣٠٤ . ٣٠٥ . ٣٠٦ . ٣٠٧ . ٣٠٨ . ٣٠٩ . ٣١٠ . ٣١١ . ٣١٢ . ٣١٣ . ٣١٤ . ٣١٥ . ٣١٦ . ٣١٧ . ٣١٨ . ٣١٩ . ٣٢٠ . ٣٢١ . ٣٢٢ . ٣٢٣ . ٣٢٤ . ٣٢٥ . ٣٢٦ . ٣٢٧ . ٣٢٨ . ٣٢٩ . ٣٣٠ . ٣٣١ . ٣٣٢ . ٣٣٣ . ٣٣٤ . ٣٣٥ . ٣٣٦ . ٣٣٧ . ٣٣٨ . ٣٣٩ . ٣٤٠ . ٣٤١ . ٣٤٢ . ٣٤٣ . ٣٤٤ . ٣٤٥ . ٣٤٦ . ٣٤٧ . ٣٤٨ . ٣٤٩ . ٣٥٠ . ٣٥١ . ٣٥٢ . ٣٥٣ . ٣٥٤ . ٣٥٥ . ٣٥٦ . ٣٥٧ . ٣٥٨ . ٣٥٩ . ٣٦٠ . ٣٦١ . ٣٦٢ . ٣٦٣ . ٣٦٤ . ٣٦٥ . ٣٦٦ . ٣٦٧ . ٣٦٨ . ٣٦٩ . ٣٧٠ . ٣٧١ . ٣٧٢ . ٣٧٣ . ٣٧٤ . ٣٧٥ . ٣٧٦ . ٣٧٧ . ٣٧٨ . ٣٧٩ . ٣٨٠ . ٣٨١ . ٣٨٢ . ٣٨٣ . ٣٨٤ . ٣٨٥ . ٣٨٦ . ٣٨٧ . ٣٨٨ . ٣٨٩ . ٣٩٠ . ٣٩١ . ٣٩٢ . ٣٩٣ . ٣٩٤ . ٣٩٥ . ٣٩٦ . ٣٩٧ . ٣٩٨ . ٣٩٩ . ٤٠٠ . ٤٠١ . ٤٠٢ . ٤٠٣ . ٤٠٤ . ٤٠٥ . ٤٠٦ . ٤٠٧ . ٤٠٨ . ٤٠٩ . ٤١٠ . ٤١١ . ٤١٢ . ٤١٣ . ٤١٤ . ٤١٥ . ٤١٦ . ٤١٧ . ٤١٨ . ٤١٩ . ٤٢٠ . ٤٢١ . ٤٢٢ . ٤٢٣ . ٤٢٤ . ٤٢٥ . ٤٢٦ . ٤٢٧ . ٤٢٨ . ٤٢٩ . ٤٣٠ . ٤٣١ . ٤٣٢ . ٤٣٣ . ٤٣٤ . ٤٣٥ . ٤٣٦ . ٤٣٧ . ٤٣٨ . ٤٣٩ . ٤٤٠ . ٤٤١ . ٤٤٢ . ٤٤٣ . ٤٤٤ . ٤٤٥ . ٤٤٦ . ٤٤٧ . ٤٤٨ . ٤٤٩ . ٤٥٠ . ٤٥١ . ٤٥٢ . ٤٥٣ . ٤٥٤ . ٤٥٥ . ٤٥٦ . ٤٥٧ . ٤٥٨ . ٤٥٩ . ٤٦٠ . ٤٦١ . ٤٦٢ . ٤٦٣ . ٤٦٤ . ٤٦٥ . ٤٦٦ . ٤٦٧ . ٤٦٨ . ٤٦٩ . ٤٧٠ . ٤٧١ . ٤٧٢ . ٤٧٣ . ٤٧٤ . ٤٧٥ . ٤٧٦ . ٤٧٧ . ٤٧٨ . ٤٧٩ . ٤٨٠ . ٤٨١ . ٤٨٢ . ٤٨٣ . ٤٨٤ . ٤٨٥ . ٤٨٦ . ٤٨٧ . ٤٨٨ . ٤٨٩ . ٤٩٠ . ٤٩١ . ٤٩٢ . ٤٩٣ . ٤٩٤ . ٤٩٥ . ٤٩٦ . ٤٩٧ . ٤٩٨ . ٤٩٩ . ٥٠٠ . ٥٠١ . ٥٠٢ . ٥٠٣ . ٥٠٤ . ٥٠٥ . ٥٠٦ . ٥٠٧ . ٥٠٨ . ٥٠٩ . ٥١٠ . ٥١١ . ٥١٢ . ٥١٣ . ٥١٤ . ٥١٥ . ٥١٦ . ٥١٧ . ٥١٨ . ٥١٩ . ٥٢٠ . ٥٢١ . ٥٢٢ . ٥٢٣ . ٥٢٤ . ٥٢٥ . ٥٢٦ . ٥٢٧ . ٥٢٨ . ٥٢٩ . ٥٣٠ . ٥٣١ . ٥٣٢ . ٥٣٣ . ٥٣٤ . ٥٣٥ . ٥٣٦ . ٥٣٧ . ٥٣٨ . ٥٣٩ . ٥٤٠ . ٥٤١ . ٥٤٢ . ٥٤٣ . ٥٤٤ . ٥٤٥ . ٥٤٦ . ٥٤٧ . ٥٤٨ . ٥٤٩ . ٥٥٠ . ٥٥١ . ٥٥٢ . ٥٥٣ . ٥٥٤ . ٥٥٥ . ٥٥٦ . ٥٥٧ . ٥٥٨ . ٥٥٩ . ٥٦٠ . ٥٦١ . ٥٦٢ . ٥٦٣ . ٥٦٤ . ٥٦٥ . ٥٦٦ . ٥٦٧ . ٥٦٨ . ٥٦٩ . ٥٧٠ . ٥٧١ . ٥٧٢ . ٥٧٣ . ٥٧٤ . ٥٧٥ . ٥٧٦ . ٥٧٧ . ٥٧٨ . ٥٧٩ . ٥٨٠ . ٥٨١ . ٥٨٢ . ٥٨٣ . ٥٨٤ . ٥٨٥ . ٥٨٦ . ٥٨٧ . ٥٨٨ . ٥٨٩ . ٥٩٠ . ٥٩١ . ٥٩٢ . ٥٩٣ . ٥٩٤ . ٥٩٥ . ٥٩٦ . ٥٩٧ . ٥٩٨ . ٥٩٩ . ٦٠٠ . ٦٠١ . ٦٠٢ . ٦٠٣ . ٦٠٤ . ٦٠٥ . ٦٠٦ . ٦٠٧ . ٦٠٨ . ٦٠٩ . ٦١٠ . ٦١١ . ٦١٢ . ٦١٣ . ٦١٤ . ٦١٥ . ٦١٦ . ٦١٧ . ٦١٨ . ٦١٩ . ٦٢٠ . ٦٢١ . ٦٢٢ . ٦٢٣ . ٦٢٤ . ٦٢٥ . ٦٢٦ . ٦٢٧ . ٦٢٨ . ٦٢٩ . ٦٣٠ . ٦٣١ . ٦٣٢ . ٦٣٣ . ٦٣٤ . ٦٣٥ . ٦٣٦ . ٦٣٧ . ٦٣٨ . ٦٣٩ . ٦٤٠ . ٦٤١ . ٦٤٢ . ٦٤٣ . ٦٤٤ . ٦٤٥ . ٦٤٦ . ٦٤٧ . ٦٤٨ . ٦٤٩ . ٦٥٠ . ٦٥١ . ٦٥٢ . ٦٥٣ . ٦٥٤ . ٦٥٥ . ٦٥٦ . ٦٥٧ . ٦٥٨ . ٦٥٩ . ٦٦٠ . ٦٦١ . ٦٦٢ . ٦٦٣ . ٦٦٤ . ٦٦٥ . ٦٦٦ . ٦٦٧ . ٦٦٨ . ٦٦٩ . ٦٧٠ . ٦٧١ . ٦٧٢ . ٦٧٣ . ٦٧٤ . ٦٧٥ . ٦٧٦ . ٦٧٧ . ٦٧٨ . ٦٧٩ . ٦٨٠ . ٦٨١ . ٦٨٢ . ٦٨٣ . ٦٨٤ . ٦٨٥ . ٦٨٦ . ٦٨٧ . ٦٨٨ . ٦٨٩ . ٦٩٠ . ٦٩١ . ٦٩٢ . ٦٩٣ . ٦٩٤ . ٦٩٥ . ٦٩٦ . ٦٩٧ . ٦٩٨ . ٦٩٩ . ٧٠٠ . ٧٠١ . ٧٠٢ . ٧٠٣ . ٧٠٤ . ٧٠٥ . ٧٠٦ . ٧٠٧ . ٧٠٨ . ٧٠٩ . ٧١٠ . ٧١١ . ٧١٢ . ٧١٣ . ٧١٤ . ٧١٥ . ٧١٦ . ٧١٧ . ٧١٨ . ٧١٩ . ٧٢٠ . ٧٢١ . ٧٢٢ . ٧٢٣ . ٧٢٤ . ٧٢٥ . ٧٢٦ . ٧٢٧ . ٧٢٨ . ٧٢٩ . ٧٣٠ . ٧٣١ . ٧٣٢ . ٧٣٣ . ٧٣٤ . ٧٣٥ . ٧٣٦ . ٧٣٧ . ٧٣٨ . ٧٣٩ . ٧٤٠ . ٧٤١ . ٧٤٢ . ٧٤٣ . ٧٤٤ . ٧٤٥ . ٧٤٦ . ٧٤٧ . ٧٤٨ . ٧٤٩ . ٧٥٠ . ٧٥١ . ٧٥٢ . ٧٥٣ . ٧٥٤ . ٧٥٥ . ٧٥٦ . ٧٥٧ . ٧٥٨ . ٧٥٩ . ٧٦٠ . ٧٦١ . ٧٦٢ . ٧٦٣ . ٧٦٤ . ٧٦٥ . ٧٦٦ . ٧٦٧ . ٧٦٨ . ٧٦٩ . ٧٧٠ . ٧٧١ . ٧٧٢ . ٧٧٣ . ٧٧٤ . ٧٧٥ . ٧٧٦ . ٧٧٧ . ٧٧٨ . ٧٧٩ . ٧٨٠ . ٧٨١ . ٧٨٢ . ٧٨٣ . ٧٨٤ . ٧٨٥ . ٧٨٦ . ٧٨٧ . ٧٨٨ . ٧٨٩ . ٧٩٠ . ٧٩١ . ٧٩٢ . ٧٩٣ . ٧٩٤ . ٧٩٥ . ٧٩٦ . ٧٩٧ . ٧٩٨ . ٧٩٩ . ٨٠٠ . ٨٠١ . ٨٠٢ . ٨٠٣ . ٨٠٤ . ٨٠٥ . ٨٠٦ . ٨٠٧ . ٨٠٨ . ٨٠٩ . ٨١٠ . ٨١١ . ٨١٢ . ٨١٣ . ٨١٤ . ٨١٥ . ٨١٦ . ٨١٧ . ٨١٨ . ٨١٩ . ٨٢٠ . ٨٢١ . ٨٢٢ . ٨٢٣ . ٨٢٤ . ٨٢٥ . ٨٢٦ . ٨٢٧ . ٨٢٨ . ٨٢٩ . ٨٣٠ . ٨٣١ . ٨٣٢ . ٨٣٣ . ٨٣٤ . ٨٣٥ . ٨٣٦ . ٨٣٧ . ٨٣٨ . ٨٣٩ . ٨٤٠ . ٨٤١ . ٨٤٢ . ٨٤٣ . ٨٤٤ . ٨٤٥ . ٨٤٦ . ٨٤٧ . ٨٤٨ . ٨٤٩ . ٨٥٠ . ٨٥١ . ٨٥٢ . ٨٥٣ . ٨٥٤ . ٨٥٥ . ٨٥٦ . ٨٥٧ . ٨٥٨ . ٨٥٩ . ٨٦٠ . ٨٦١ . ٨٦٢ . ٨٦٣ . ٨٦٤ . ٨٦٥ . ٨٦٦ . ٨٦٧ . ٨٦٨ . ٨٦٩ . ٨٧٠ . ٨٧١ . ٨٧٢ . ٨٧٣ . ٨٧٤ . ٨٧٥ . ٨٧٦ . ٨٧٧ . ٨٧٨ . ٨٧٩ . ٨٨٠ . ٨٨١ . ٨٨٢ . ٨٨٣ . ٨٨٤ . ٨٨٥ . ٨٨٦ . ٨٨٧ . ٨٨٨ . ٨٨٩ . ٨٩٠ . ٨٩١ . ٨٩٢ . ٨٩٣ . ٨٩٤ . ٨٩٥ . ٨٩٦ . ٨٩٧ . ٨٩٨ . ٨٩٩ . ٩٠٠ . ٩٠١ . ٩٠٢ . ٩٠٣ . ٩٠٤ . ٩٠٥ . ٩٠٦ . ٩٠٧ . ٩٠٨ . ٩٠٩ . ٩١٠ . ٩١١ . ٩١٢ . ٩١٣ . ٩١٤ . ٩١٥ . ٩١٦ . ٩١٧ . ٩١٨ . ٩١٩ . ٩٢٠ . ٩٢١ . ٩٢٢ . ٩٢٣ . ٩٢٤ . ٩٢٥ . ٩٢٦ . ٩٢٧ . ٩٢٨ . ٩٢٩ . ٩٣٠ . ٩٣١ . ٩٣٢ . ٩٣٣ . ٩٣٤ . ٩٣٥ . ٩٣٦ . ٩٣٧ . ٩٣٨ . ٩٣٩ . ٩٤٠ . ٩٤١ . ٩٤٢ . ٩٤٣ . ٩٤٤ . ٩٤٥ . ٩٤٦ . ٩٤٧ . ٩٤٨ . ٩٤٩ . ٩٥٠ . ٩٥١ . ٩٥٢ . ٩٥٣ . ٩٥٤ . ٩٥٥ . ٩٥٦ . ٩٥٧ . ٩٥٨ . ٩٥٩ . ٩٦٠ . ٩٦١ . ٩٦٢ . ٩٦٣ . ٩٦٤ . ٩٦٥ . ٩٦٦ . ٩٦٧ . ٩٦٨ . ٩٦٩ . ٩٧٠ . ٩٧١ . ٩٧٢ . ٩٧٣ . ٩٧٤ . ٩٧٥ . ٩٧٦ . ٩٧٧ . ٩٧٨ . ٩٧٩ . ٩٨٠ . ٩٨١ . ٩٨٢ . ٩٨٣ . ٩٨٤ . ٩٨٥ . ٩٨٦ . ٩٨٧ . ٩٨٨ . ٩٨٩ . ٩٩٠ . ٩٩١ . ٩٩٢ . ٩٩٣ . ٩٩٤ . ٩٩٥ . ٩٩٦ . ٩٩٧ . ٩٩٨ . ٩٩٩ . ١٠٠٠ . ١٠٠١ . ١٠٠٢ . ١٠٠٣ . ١٠٠٤ . ١٠٠٥ . ١٠٠٦ . ١٠٠٧ . ١٠٠٨ . ١٠٠٩ . ١٠١٠ . ١٠١١ . ١٠١٢ . ١٠١٣ . ١٠١٤ . ١٠١٥ . ١٠١٦ . ١٠١٧ . ١٠١٨ . ١٠١٩ . ١٠٢٠ . ١٠٢١ . ١٠٢٢ . ١٠٢٣ . ١٠٢٤ . ١٠٢٥ . ١٠٢٦ . ١٠٢٧ . ١٠٢٨ . ١٠٢٩ . ١٠٣٠ . ١٠٣١ . ١٠٣٢ . ١٠٣٣ . ١٠٣٤ . ١٠٣٥ . ١٠٣٦ . ١٠٣٧ . ١٠٣٨ . ١٠٣٩ . ١٠٤٠ . ١٠٤١ . ١٠٤٢ . ١٠٤٣ . ١٠٤٤ . ١٠٤٥ . ١٠٤٦ . ١٠٤٧ . ١٠٤٨ . ١٠٤٩ . ١٠٥٠ . ١٠٥١ . ١٠٥٢ . ١٠٥٣ . ١٠٥٤ . ١٠٥٥ . ١٠٥٦ . ١٠٥٧ . ١٠٥٨ . ١٠٥٩ . ١٠٦٠ . ١٠٦١ . ١٠٦٢ . ١٠٦٣ . ١٠٦٤ . ١٠٦٥ . ١٠٦٦ . ١٠٦٧ . ١٠٦٨ . ١٠٦٩ . ١٠٧٠ . ١٠٧١ . ١٠٧٢ . ١٠٧٣ . ١٠٧٤ . ١٠٧٥ . ١٠٧٦ . ١٠٧٧ . ١٠٧٨ . ١٠٧٩ . ١٠٨٠ . ١٠٨١ . ١٠٨٢ . ١٠٨٣ . ١٠٨٤ . ١٠٨٥ . ١٠٨٦ . ١٠٨٧ . ١٠٨٨ . ١٠٨٩ . ١٠٩٠ . ١٠٩١ . ١٠٩٢ . ١٠٩٣ . ١٠٩٤ . ١٠٩٥ . ١٠٩٦ . ١٠٩٧ . ١٠٩٨ . ١٠٩٩ . ١١٠٠ . ١١٠١ . ١١٠٢ . ١١٠٣ . ١١٠٤ . ١١٠٥ . ١١٠٦ . ١١٠٧ . ١١٠٨ . ١١٠٩ . ١١١٠ . ١١١١ . ١١١٢ . ١١١٣ . ١١١٤ . ١١١٥ . ١١١٦ . ١١١٧ . ١١١٨ . ١١١٩ . ١١٢٠ . ١١٢١ . ١١٢٢ . ١١٢٣ . ١١٢٤ . ١١٢٥ . ١١٢٦ . ١١٢٧ . ١١٢٨ . ١١٢٩ . ١١٣٠ . ١١٣١ . ١١٣٢ . ١١٣٣ . ١١٣٤ . ١١٣٥ . ١١٣٦ . ١١٣٧ . ١١٣٨ . ١١٣٩ . ١١٤٠ . ١١٤١ . ١١٤٢ . ١١٤٣ . ١١٤٤ . ١١٤٥ . ١١٤٦ . ١١٤٧ . ١١٤٨ . ١١٤٩ . ١١٥٠ . ١١٥١ . ١١٥٢ . ١١٥٣ . ١١٥٤ . ١١٥٥ . ١١٥٦ . ١١٥٧ . ١١٥٨ . ١١٥٩ . ١١٦٠ . ١١٦١ . ١١٦٢ . ١١٦٣ . ١١٦٤ . ١١٦٥ . ١١٦٦ . ١١٦٧ . ١١٦٨ . ١١٦٩ . ١١٧٠ . ١١٧١ . ١١٧٢ . ١١٧٣ . ١١٧٤ . ١١٧٥ . ١١٧٦ . ١١٧٧ . ١١٧٨ . ١١٧٩ . ١١٨٠ . ١١٨١ . ١١٨٢ . ١١٨٣ . ١١٨٤ . ١١٨٥ . ١١٨٦ . ١١٨٧ . ١١٨٨ . ١١٨٩ . ١١٩٠ . ١١٩١ . ١١٩٢ . ١١٩٣ . ١١٩٤ . ١١٩٥ . ١١٩٦ . ١١٩٧ . ١١٩٨ . ١١٩٩ . ١٢٠٠ . ١٢٠١ . ١٢٠٢ . ١٢٠٣ . ١٢٠٤ . ١٢٠٥ . ١٢٠٦ . ١٢٠٧ . ١٢٠٨ . ١٢٠٩ . ١٢١٠ . ١٢١١ . ١٢١٢ . ١٢١٣ . ١٢١٤ . ١٢١٥ . ١٢١٦ . ١٢١٧ . ١٢١٨ . ١٢١٩ . ١٢٢٠ . ١٢٢١ . ١٢٢٢ . ١٢٢٣ . ١٢٢٤ . ١٢٢٥ . ١٢٢٦ . ١٢٢٧ . ١٢٢٨ . ١٢٢٩ . ١٢٣٠ . ١٢٣١ . ١٢٣٢ . ١٢٣٣ . ١٢٣٤ . ١٢٣٥ . ١٢٣٦ . ١٢٣٧ . ١٢٣٨ . ١٢٣٩ . ١٢٤٠ . ١٢٤١ . ١٢٤٢ . ١٢٤٣ . ١٢٤٤ . ١٢٤٥ . ١٢٤٦ . ١٢٤٧ . ١٢٤٨ . ١٢٤٩ . ١٢٥٠ . ١٢٥١ . ١٢٥٢ . ١٢٥٣ . ١٢٥٤ . ١٢٥٥ . ١٢٥٦ . ١٢٥٧ . ١٢٥٨ . ١٢٥٩ . ١٢٦٠ . ١٢٦١ . ١٢٦٢ . ١٢٦٣ . ١٢٦٤ . ١٢٦٥ . ١٢٦٦ . ١٢٦٧ . ١٢٦٨ . ١٢٦٩ . ١٢٧٠ . ١٢٧١ . ١٢٧٢ . ١٢٧٣ . ١٢٧٤ . ١٢٧٥ . ١٢٧٦ . ١٢٧٧ . ١٢٧٨ . ١٢٧٩ . ١٢٨٠ . ١٢٨١ . ١٢٨٢ . ١٢٨٣ . ١٢٨٤ . ١٢٨٥ . ١٢٨٦ . ١٢٨٧ . ١٢٨٨ . ١٢٨٩ . ١٢٩٠ . ١٢٩١ . ١٢٩٢ . ١٢٩٣ . ١٢٩٤ . ١٢٩٥ . ١٢٩٦ . ١٢٩٧ . ١٢٩٨ . ١٢٩٩ . ١٣٠٠ . ١٣٠١ . ١٣٠٢ . ١٣٠٣ . ١٣٠٤ . ١٣٠٥ . ١٣٠٦ . ١٣٠٧ . ١٣٠٨ . ١٣٠٩ . ١٣١٠ . ١٣١١ . ١٣١٢ . ١٣١٣ . ١٣١٤ . ١٣١٥ . ١٣١٦ . ١٣١٧ . ١٣١٨ . ١٣١٩ . ١٣٢٠ . ١٣٢١ . ١٣٢٢ . ١٣٢٣ . ١٣٢٤ . ١٣٢٥ . ١٣٢٦ . ١٣٢٧ . ١٣٢٨ . ١٣٢٩ . ١٣٣٠ . ١٣٣١ . ١٣٣٢ . ١٣٣٣ . ١٣٣٤ . ١٣٣٥ . ١٣٣٦ . ١٣٣٧ . ١٣٣٨ . ١٣٣٩ . ١٣٤٠ . ١٣٤١ . ١٣٤٢ . ١٣٤٣ . ١٣٤٤ . ١٣٤٥ . ١٣٤٦ . ١٣٤٧ . ١٣٤٨ . ١٣٤٩ . ١٣٥٠ . ١٣٥١ . ١٣٥٢ . ١٣٥٣ . ١٣٥٤ . ١٣٥٥ . ١٣٥٦ . ١٣٥٧ . ١٣٥٨ . ١٣٥٩ . ١٣٦٠ . ١٣٦١ . ١٣٦٢ . ١٣٦٣ . ١٣٦٤ . ١٣٦٥ . ١٣٦٦ . ١٣٦٧ . ١٣٦٨ . ١٣٦٩ . ١٣٧٠ . ١٣٧١ . ١٣٧٢ . ١٣٧٣ . ١٣٧٤ . ١٣٧٥ . ١٣٧٦ . ١٣٧٧ . ١٣٧٨ . ١٣٧٩ . ١٣٨٠ . ١٣٨١ . ١٣٨٢ . ١٣٨٣ . ١٣٨٤ . ١٣٨٥ . ١٣٨٦ . ١٣٨٧ . ١٣٨٨ . ١٣٨٩ . ١٣٩٠ . ١٣٩١ . ١٣٩٢ . ١٣٩٣ . ١٣٩٤ . ١٣٩٥ . ١٣٩٦ . ١٣٩٧ . ١٣٩٨ . ١٣٩٩ . ١٤٠٠ . ١٤٠١ . ١٤٠٢ . ١٤٠٣ . ١٤٠٤ . ١٤٠٥ . ١٤٠٦ . ١٤٠

رأوه منها ، فتوعرت مسالكها ، ووهنت مياها ، وانحطت عن رتبة الإقناع
حججها حتى قال شاعر فيها :

ترنو بطرف ساحر فاتر أضعف من حجة نحوّي ٢٥

ولكنه لم يستطع أن يهتم هذا العلم بأنه خالي من القدرة على الإقناع بالحجة
والبرهان ، فقال عقب النص السائف مباشرة « على أنها إذا أخذت المأخذ المبرراً
من الفضول المخرد عن الخفاكة والتخييل ، كانت من أوضح العلوم برهاناً ،
وأرجح المعارف عند الامتحان ميزاناً ، ولم تشتمل إلا على يقين أو ما قاربه من
الظنون » (٩) .

وإذا عرفنا أن مؤلف هذا الكتاب كان من رعايا دولة « الموحيدين » التي
أنشأها ابن تومرت في المغرب ، واتسعت فشملت الأندلس ، وتمكن لها في عهد
يعقوب بن يوسف بن تومرت (٥٨٠ - ٥٩٥ هـ) الذي دوخ فرنج الأندلس
وأُنزل بهم هزائم مكرة ، وفي عهد يعقوب هذا وضحت ثورة الموحيدين على
المشرق وعلمائه وعلومه ، وتولى يعقوب نفسه قيادة هذه الثورة ؛ إذ أمر بعدم
تقليد أحد من أئمة المشرق ، وأمر بإحراق كتب المذاهب الأربعة المشهورة ، وغيرها
من كتب اللغة بعد أن ينتزع منها القرآن والحديث النووي ، وكان غرضه من ذلك
كله حمل الناس على الظاهر من الكتاب والسنة فحسب ، أقول إذا عرفنا أن مؤلف
الرد على السحابة عاش في هذا العصر عرفنا أن العصر كان عصر ثورة على المشرقين
بكل ما يمثلونه ، فلا عجب أن يتولى أحد رجال هذه الدولة الرد على نخاة المشرق
كما فعل غيره مع الفقه وغيره من العلوم ، يقول الدكتور شوقي ضيف محقق هذا
الكتاب في دراسته عنه « وقد كانت دولة الموحيدين - منذ أول الأمر - تدعو إلى
هذه الثورة ، حتى إذا كان يعقوب رأياً بأمر بحرق كتب المذاهب الأربعة ، يريد
أن يرد فقه المشرق على المشرق ، وقد تبعه ابن مضاء قاضي القضاة في دولته ،
فألف كتاب « الرد على النخاة » يريد أن يرد به نحو المشرق على المشرق ، أو

(٩) الرد على السحابة لابن مضاء القرطبي : ٨٠ ، ٨١ (تحقيق الدكتور شوقي ضيف - دار الفكر

بعمارة أدق يريد أن يرد بعض أصول هذا النحو ، وأن يخلصه من كثرة الفروع فيه ، وكثرة التأويل ، مستنفاً في ذلك بسنة أميرة يعقوب ؛ إذ كان يعجب مثله - على ما يظهر - بمذهب الظاهرية ، فذهب يحاول تطبيقه على النحو . وقد بدأ فرفض نظرية العامل التي جعلت النحاة يكثرون من التقدير ، وهو تقدير يؤدي إلى عدم التمسك بنحرفية آي الذكر الحكيم ، تلك الحرفية التي كان يعتد بها أصحاب مذهب الظاهر ، وأيضاً فإنه اقترض منهم ما يذهبون إليه من نفي العلل والقياس في الفقه ، ونادى بتعميم ذلك في النحو ، حتى نتخلص من كل ما يعوق جريانه وانطلاقه في العقول والأفهام .

ولكن هدم ابن مضاء لأصول النحو المشرقي - مع ما يدعي لآرائه من تخليص للنحو مما يعوق جريانه وانطلاقه - وقف عند الجانب النظري ، ولم يقدم لنا ابن مضاء كتاباً يتناول النحو بالمنهج الذي اقترحه ، وقد وعد في كتابه ص (١٠٧) بأنه سيؤلف كتاباً يطبق فيه نظريته ، ولعله آفقه ، ولكنه اغتالته يد الزمن فيما اغتالت من تراث .

وقد وجد في آراء ابن مضاء سنداً وحجة كثيراً ممن هاجموا النحو في العصر الحديث وشكوا من صعوبته وتعقيداته .

إن دراسة النحو نفسها مستويات ، ولا ندري على وجه الدقة ما المستوى الذي يشكو منه الشاكون في عصرنا الحاضر . وإن أيسر هذه المستويات هو المستوى السهل الذي يتوقف عند حد بيان عناصر الجملة وعلاقتها ببعضها البعض الآخر ، فإذا قلت مثلاً : « الشمس مشرقة » فهذه الجملة تتألف من « مبتدأ » هو كلمة (الشمس) و « خبر » هو كلمة (مشرقة) وبينهما علاقة الإسناد ، وكلتاها مرفوعة ، وعلامة الرفع هنا هي الضمة الظاهرة ، فإذا قلت « أشرفت الشمس » فهذه الجملة تتألف من الفعل « أشرفت » وفاعل « الشمس » ، وبينهما علاقة الإسناد ، وهناك علامة الفاعلية وهي الرفع وهو هنا بالضمة الظاهرة . وتندرج مستويات الدراسة النحوية حتى تصل إلى مرحلة الصعوبة الحقيقية عندما ينحدر الحديث إلى فلسفة النحو وقضاياها ، وهذا المستوى الذي يمكن أن يوصف

بالصعوبة عند البعض لا يطلب من أحد معرفته إلا المتخصص في هذا المجال الذي يعد لهذا الأمر ويراد عليه .

وفي الحق أن النحو علم يتطلب من الدارس صبرا على استساغته أول الأمر ورياضة وممارسة ، ثم لا يلبث أن يسلس القياد . وقد كان سهلا إبان نشأته . ولكنه اختلطت به بعد مرحلة الصفاء الأولي شأن كل شيء في نشأته شوائب من الجدل والبعد عن روح النصوص والتفريعات المتعددة ، ولكن هذه الأمور كلها شيء لا يعني به إلا الدارسون المتخصصون في أقسام اللغة العربية في الدراسات العليا ، ولا يطلب من غيرهم معرفته أو الإلمام به . والمستوى الذي يشكو منه الشاكرون حديثا - حسبما يظهر من كلامهم - ليس إلا المبادئ الأساسية التي ينبغي لكل ناطق بالفصحى أن يعرفها أو يلتزم بها تطبيقا ونطقا ولابد منها لاستقامة النطق ووضوح العبارة إذا كنا حقاً جادين في ادعاء التمسك بالفصحى .

والواقع أن أسباب الشكوى الحديثة تتمثل في عدة أمور كلها متصلة متلاحمة أجملها فيما يلي دون النظر إلى شكوى الطلاب ، لأن لهذه أسبابها الأخرى ، وعلاجها موكلول إلى المسؤولين عن التدريس والقائمين به .

أولاً : إن النحو بوصفه دراسة لقواعد العربية يمثل قيدا ثقيلا لكل متكلم من شأنه أن يتحدث بالفصحى ، ويتمثل له هذا « النحو » سوطا يلهب كرامته إذا كان لا يجيد الحديث بالفصحى ويعلم من نفسه ذلك ، وبخاصة إذا كان يتكلم فيمن يعلم أن منهم من يدرك مواقع خطئه ، فلا يجد مثل هذا ما يعتذر به إلا كراهيته للنحو والنحاة ، أما النحو فلأنه لا يحسنه ، ومن جهل الشيء أعاده ، وأما النحاة فلأنهم هم الذين يعرفون خطأه ومواطن الضعف فيه .

ثانياً : إن النحو يبحث التراكيب ووظائف الكلمات في الجملة وعلاقة الكلمة بالأخرى والجملة بغيرها . وهذا يقتضي قدرا من المراتنة والتذوق والنفاد إلى أسرار العبارة ، لأن كل وظيفة من هذه الوظائف التركيبية لها علامة خاصة تدل عليها ، ولا يتيسر هذا القدر من التذوق والمرانة إلا بالثقافة والقراءة الصحيحة الواسعة ؛ ومن هنا كان الجهل بنحو الجملة كاشفا عن الضحالة وعدم

الأصالة وضمور الثقافة وعورة الادعاء والجهل باللغة وآدابها ، ولذلك انصب سخط هؤلاء الساخطين وكراهيتهم على النحو وأهله دون غيرهم .

ثالثا : إن كثيرين ممن يصطنعون الكلمة وسيلة للعيش والحياة لا يحسنون استخدامها ولم يتخرج كثير منهم في معاهد دراسة اللغة العربية ، ولا يعتقدون أن هناك ما يلزمهم بتحسين وسائلهم في الاتصال بجماهيرهم ، ولا يدركون مدى الخطورة التي تترتب على جهلهم بأساليب العربية الصحيحة في التعبير . وبمرور الزمن يتكون لديهم إحساس خادع بالتميز الزائف والغرور الأجوف ، فإذا ما نبهوا إلى أنهم لا يحسنون وسيلتهم ولا يجيدون استخدام لغتهم انفجر غضبهم وحنقهم لا على أنفسهم وتقصيرهم بطبيعة الحال بل على « النحو » الذي لا يعرفون سواه مظهرا للعربية السليمة .

بعد ذلك ، هل نريد من كل هؤلاء أن « يتكلموا » بالعربية المعربة ؟ وهل الإعراب مشكلة هو الآخر ؟ أو هل الإعراب ضرورة من ضرورات العربية أو أنه يمكن التخلص منه ؟ وهذه قضية أخرى .

قضية الإعراب :

ظاهرة الإعراب من أوضح الظواهر اللغوية في العربية الفصحى ؛ إذ لا تتركها لغة سامية أخرى في وجود هذه الظاهرة مستمرة في حياتها واضحة مطردة السلطان .

وليس مما يفيد العربية في شيء أن نلتمس لوجود الإعراب فيها على صورته المعروفة ضروبا من المعاذير ، فنقحم الحديث عن وجود إعراب في لغة أخرى من فصيلة لغوية لا تنتمي إليها العربية كاللاتينية والألمانية أو غيرها ، فلن يسوغ ذلك وجود الإعراب في العربية ، ولن يعين على فهم هذه الظاهرة فيها . وينبغي بدلا من ذلك أن ندرس العربية نفسها في مراحلها القديمة ، وأن نقارن ظواهرها اللغوية بأخواتها الساميات ، فذلك أدنى للغاية وأشبه بالصواب ، وإن كان لا يفوتنا هنا أن نشير إلى أن أصحاب اللغات التي بها إعراب كالألمانية مثلا واليابانية لا يشكون

من ثقل الإعراب عليهم وعسره ومشقته على ألسنتهم ، ويأخذون أنفسهم بتعلم لغتهم ودراستها وفقه أسرارها وينصرفون إلى ذلك في جد وصبر واعتزاز ، ولم يفعلوا مثلما نفعل نحن من إضاعة الوقت في الشكوى والصراخ دون أن نقدم حولا ، أو ننصرف إلى البحث والدراسة . ولعل هذا من أسباب تقدم أصحاب هذه اللغات وانتفاء أهل العربية جميعا إلى العالم الثالث .

ولست أريد أن أقف طويلا أمام تأكيد أن ظاهرة الإعراب في العربية ظاهرة أصيلة من ظواهرها ، فإن دراسي اللغات السامية يتفقون على أن العربية قد احتفظت أكثر من أخواتها الساميات بكثير من الصور الصادرة لعناصر اللغة الأولى مثل الكمية الأصلية تقريبا من الأصوات الساكنة ، وكذلك الحركات القصيرة في المقاطع المفتوحة ، ولا سيما في وسط الكلمات ، وأيضا مثل الفروق النحوية الكثيرة التي أفسدت إن قليلا أو كثيرا في اللغات السامية الأخرى . وإنه لا تكاد تُعَدُّلُها في ذلك لغة سامية أخرى . ويرجعون السبب في ذلك إلى نشأتها في أقدم موطن للساميين - على ما رجحه كثير من الباحثين - وبقيائها في منطقة منعزلة مستقلة ، فقلَّتْ بذلك فرص احتكاكها باللغات الأخرى ، ولم تذلل لها سبل كثيرة للبعد عن أصلها القديم ؛ ولذلك يقرر المستشرق الألماني نولدكه أن مقارنة قواعد اللغات السامية يجب أن تبدأ حقا من العربية ، على أن يراعى في التفاصيل كل قريباتها الأخريات ما دمن معروفات^(١٠) . ويفلو بعضهم فيزعم أن العربية هي الأم السامية الأولى ؛ ولهذا كله لا أود أن أثبت قدم الإعراب في العربية لأنه قد يوجد في أخواتها الساميات ، فما دامت العربية هي أقرب اللغات السامية إلى الشقيقات إلى الأم السامية المندثرة - في رأى كثير من الباحثين - فإن القضية يجب أن تنعكس ، فيستدل على وجود ظاهرة سامية في لغة من أخواتها بوجود هذه الظاهرة نفسها في العربية ، غير أن عوامل التطور والتغير كما تعمل على البعد بالخصائص من اللغة الأم ، قد تعمل - أيضا - على احتفاظ لغة من اللغات

(١٠) انظر : اللغات السامية لولدكه : ١٠ (ترجمة د. رمضان عبد التواب) ، ونارنج اللغات السامية لولفسون . ١٤ وشيء لغة ونمونها وكتابتها للأب أستانس الكرملي ١٢٠٠ وفصول في فقه لغة . ص ٣٠ ما بعدها .

المهاجرة عن الأم بظاهرة لم يكتب لها في العربية البقاء والحياة استجابة لمتطلبات البيئة الجديدة ، وكل ما يمكن أن يقال في هذا الصدد إن الظاهرة إذا وجدت في الأخوات السامية أو في مجموعة منها فإنه يُستأنس بوجودها فيها على أن الظاهرة أصلية ، ولا يعد دليلا على قدم هذه الظاهرة ؛ فإن سير تطور اللغات غامض في تفاصيله بالنسبة لنا غالبا ، وذلك في المرحلة السابقة للمرحلة التي وصلت إلينا منها وثائق لغوية . والاتفاق بين كثير من اللغات السامية في المسائل النحوية المهمة لا يضمن لنا دائما قدم هذه المسائل ، لأنه كثيرا ما يجري في كل لغة منها تغييرات قياسية مستقلة عن الأخرى كما يقرر نولدكه^(١١) .

وإذا كانت كل لغة من اللغات السامية المتفرعة عن الأم الأولى المندثرة قد أخذت منفردة في التطور ، والسير بظواهرها نحو الاكتمال والنضج ؛ فلما أن نفترض أن ظاهرة الإعراب قد أخذت العربية تعمل على تطورها من حالة السذاجة إلى الحالة التي وصلت إلينا بها في أقدم نصوص العربية ، ويقرر المستشرق يوهان فك أن العربية الفصحى قد احتفظت في ظاهرة التصرف الإعرابي بسمة من أقدم السمات اللغوية التي فقدتها اللغات السامية باستثناء البابلية القديمة قبل عصر نموها وازدهارها الأدبي^(١٢) . فالإعراب - بعد كل هذا - سامي الأصل تشترك فيه مجموعة من اللغات السامية كالأكدية والحبشية ، وتوجد منه آثار في غيرها كما يرى المستشرق برجشتراسر^(١٣) .

ونحن لا نطلب أن يكون هناك تماثل تام بين اللغات السامية في ظاهرة الإعراب ، بل يكفي أن تكون هذه الظاهرة من الخصائص القديمة لهذه اللغات ، وإذا كانت هذه اللغات قد فقدت هذه الظاهرة ، ولم يبق منها إلا آثار ضئيلة تدل على بدائيتها ؛ فليس ذلك دليلا على أن العربية الفصحى ينبغي أن تفقدها ؛ إذ

(١١) انظر : اللغات السامية : ١١ (ترجمة الدكتور رمضاء عبد النواب)

(١٢) العربية ليوهان فك : ٣ (ترجمة الدكتور عبد الحليم الحجار)

(١٣) انظر التصور المحوي : ٧٥

لكل لغة ظروفها الخاصة التي تحكم بقاء ظاهرة ما وتطورها أو فناء ظاهرة أخرى .

وَمَا يَتَّفِقُ عَلَيْهِ الدَّارِسُونَ أَنَّ الْعَرَبِيَّةَ الْفُصْحَى كَانَتْ لُغَةَ الْأَدَبِ ، وَكَانَتْ مَعْرَبَةً وَاضِحَةً الْإِعْرَابَ قَبْلَ الْإِسْلَامِ . وَلَا شَكَّ أَنَّ ارْتِبَاطَ الْعَرَبِيَّةِ الْفُصْحَى بِالْقُرْآنِ الْكَرِيمِ كَتَبَ لَهَا الْحَيَاةَ وَالْإِسْتِمْرَارَ وَالْغَلْبَةَ وَالْإِنْتِشَارَ ، يَقُولُ يُوْهَانَ فُكَّ «لَمْ يَحْدُثْ حَدَثٌ فِي تَارِيخِ اللُّغَةِ الْعَرَبِيَّةِ أَعْدَّ أَثَرًا فِي تَقْرِيرِ مَصِيرِهَا مِنْ ظُهُورِ الْإِسْلَامِ ، فَفِي ذَلِكَ الْعَهْدِ قَبْلَ أَكْثَرِ مِنْ ١٣٠٠ عَامٍ (نَقُولُ الْآنَ قَبْلَ أَكْثَرِ مِنْ ١٤٠٠ عَامٍ) عِنْدَمَا رَتَلَ عَمَدُ ^{صَلَوَاتُ} الْقُرْآنِ عَلَى بَنِي وَطَنِهِ بِلِسَانٍ عَرَبِيٍّ مُبِينٍ ، تَأَكَّدَتْ رَوَابِطُ وَثِيقَةٍ بَيْنَ لُغَتِهِ وَالْدِينِ الْجَدِيدِ كَانَتْ ذَاتَ دَلَالَةٍ عَظِيمَةٍ النَّتَاجُ فِي مُسْتَقْبَلِ هَذِهِ اللُّغَةِ » (١٤) فَقَدْ تَكَفَّلَ ارْتِبَاطُ الْعَرَبِ بِالْقُرْآنِ الْكَرِيمِ مِنْ جَانِبٍ ، وَالْقَوَاعِدُ الَّتِي وَضَعَهَا النُّحَاةُ الْعَرَبُ فِي جَهْدٍ لَا يَعْرِفُ الْكِلَالُ وَتَضْحِيَةٌ جَدِيدَةٌ بِالْإِعْجَابِ مِنْ حَانِبٍ آخَرَ بِالْحِفَافِ عَلَى هَذِهِ اللُّغَةِ ، وَقَدْ عَاشَتْ إِلَى الْآنَ ، وَإِنْ كَانَ بَعْضُ الْبَاحِثِينَ يَجْعَلُهَا مَسْتَوًى وَاحِدًا مِنْ مَسْتَوِيَّاتِ خَمْسَةِ لُغَاتِ الْمَعَاصِرَةِ سَمَاهُ « فَصْحَى الثَّرَاثِ » وَبَرَى أَنَّهَا تَكُونُ لُغَةً مُسْتَقَلَّةً عَنِ الْعَامِيَّاتِ الَّتِي تَفَرَّغَتْ عَنْهَا (١٥)

وَقَدْ ظَلَّتِ الْعَرَبِيَّةُ مُحْتَفِظَةً بِخَاصَةِ الْإِعْرَابِ فِي التَّعَامُلِ الْيَوْمِيِّ حَتَّى أَوَاخِرَ الْقُرُونِ الثَّلَاثِ الْمَهْجَرِيَّ عَلَى مَسْتَوًى التَّخَاطُبِ التَّلَقَّائِيِّ الْعَفْوِيِّ ، ثُمَّ أَخَذَتْ هَذِهِ اللُّغَةُ التَّلَقَّائِيَّةُ فِي الْإِنْفِصَالِ لِأَنَّ الْعَرَبِيَّةَ الْمَوْلَدَةَ أَخَذَتْ فِي الْإِنْتِشَارِ ، وَالْدَّلِيلُ عَلَى ذَلِكَ أَنَّ النُّحَوِيِّينَ أَنْفُسَهُمْ لَمْ يَكُونُوا يَلْتَزِمُونَ بِالْفُصْحَى فِي مَسَامِرَاتِهِمْ وَمَحَاوِرَاتِهِمْ . وَلِضْبَاعِ الْإِعْرَابِ فِي اللُّغَةِ التَّلَقَّائِيَّةِ أَوْ لُغَةِ الْإِسْتِعْمَالِ الْيَوْمِيِّ أَسْبَابُهُ الَّتِي تَنْحُمِلُ الْعَرَبِيَّةُ نَفْسَهَا بَعْضُهَا ، وَتَنْحُمِلُ الظُّرُوفُ الْاجْتِمَاعِيَّةُ وَالْبَيْئَةُ بَعْضُهَا الْآخَرَ ، وَهَذَا مَا دَعَا النُّحَاةَ الْقَدَمَاءَ إِلَى تَحْدِيدِ عَصُورِ الْإِحْتِجَاحِ وَالتَّوْثِيقِ اللَّغَوِيِّ حَتَّى يَتَّحَ لَهُمْ أَنْ يَحَافِظُوا عَلَى الْعَرَبِيَّةِ الْفُصْحَى الَّتِي تَمَاطِلُ لُغَةَ الْقُرْآنِ الْكَرِيمِ ، الَّتِي مَا زَالَتْ قَوَاعِدُهُ مُسْتَعْمَلَةً حَتَّى الْيَوْمِ - إِلَى حَدِّ كَبِيرٍ - فِي الْمَسْتَوَى الْأَدَبِيِّ شِعْرًا وَنَثْرًا ،

(١٤) الْعَرَبِيَّةُ لِيُوْهَانَ فُكَّ : ١ (تَرْجُمَةُ الدُّكُونِ عِدِ الْحَلِيمِ الْحَارِ) .

(١٥) انظر المبحث السابق من هذا الفصل .

ولارتباط النحاة بغاية محددة أول الأمر في الحفاظ على لغة القرآن الكريم لم يلتفتوا إلى التطور اللغوي ولم يرصدوا ظواهره إلا بعض شذرات لم يكن من هدفها رصد التطور اللغوي بقدر ما كان يهدف ذلك إلى تصحيحه والتنبية على ذلك ، ونجد أمثلة لذلك في كتب « الفاخر » لأنبي سلمة الضبي ، و« درة الغواص » في أوهام الخواص ، وللحريي وكتب لحن العامة وغيرها .

والذي أود أن أخلص إليه من هذا العرض أمران كلاهما يحتاج إلى نظر وبحث :

أولهما: أن استخدام الفصحى في الخطابة اليومية أو ما يسمى باللغة التلقائية ليس ميسرا ، ولا مطلوباً ، وقد تخلص منه المتكلمون بالعربية من أوائل القرن الرابع الهجري ، وليس معنى هذا أنهم أهملوا « العربية الفصحى » ، بل كانوا يستخدمونها قادرين في المستوى الأدبي ؛ ولذلك وصل إلينا من نتاجهم الشيء الكثير وهو ما يكون تراثنا الغني . وليس معنى هذا أيضا أنهم لم يكونوا قادرين على استخدام الفصحى ؛ بل كانوا في مقام الجد من القول ومجال التعليم لا يستعملون سواها .

ونحن لا نطلب من أجل إصلاح العربية أن يفرض على الناس الالتزام بالفصحى في لغة التخاطب ، فسوف يكون هذا غير عملي على الإطلاق ، ولكن المطلوب أن يعمل القائمون بالأمر على تضيق تلك الفجوة الكبيرة بين العامة المعاصرة والفصحى ، وعلى محاولة الارتقاء بالذوق اللغوي عن طريق الالتزام بالفصحى في مجال التعليم وغيره من مجالات الاستخدام الرسمي والإعلامي . وهنا نجى دور الإعلام بأجهزته المتعددة ؛ لأن اللغة - كما هو مقرر - تكتسب بالسماع ؛ ولذلك كان على أجهزة الإعلام أن تلتزم الفصحى السهلة في مخاطبتها للجماهير ، وكذلك كل من يتصدى لموقف الخطابة والكتابة ، حتى تنشأ ألفة بين الفرد ولغته القومية ، وعندما يطلب منه تعلمها لا يشعر بهذه الفجوة الكبيرة التي تفصله . وينبغي ألا يحتج في ذلك بأن هذا المستوى لا يلقي استجابة من العامة ، فهذا غير صحيح ، فقد ثبت أن قطاعا كبيرا جدا يستجيب للقصائد الجميلة التي

تغني من مطربين محبوبين ، ويفهمونها ولا يجدون فيها ما يبعدهم عنها ، وقد يكون ذلك الإطار الجميل الذي قدمت به ، وقد يكون ذلك داعياً إلى العمل على اختيار الإطار الذي تقدم فيه اللغة الفصحى .

وثمة مسألة مهمة جداً ، وهي مشكلة « نحو الأمية » وهي تمثل مرضاً مزمناً في البلاد العربية . ونسبة الأمية في مصر مثلاً مرتفعة إلى حد مؤسف (٧٥٪) ، ولا يتصور أن تكون هناك نهضة لغوية شاملة مع هذا الكابوس الثقيل الذي يقف عائقاً بشعاً في طريق أي شعاع من المعرفة والعلم ؛ لأن الأمي يتصور أن من يخطئه بغير لعمري إنما يهزأ به أو يتعالى عليه ، وكثيراً ما يقف اختلاف المستوى اللغوي عقبة في طريق أي نوع من التوعية أو التثقيف .

ولابد لنا من التسليم بأن الإعراب - رغم ثقله على كثيرين - ضرورة في القراءة ؛ لأننا به نستعين على فهم تراثنا كله ، والقرآن الكريم والحديث النبوي . ولا يمكن أن نفصل عن ماضيها مهما كانت الأسباب ، ولا يمكننا أن نتعد عن فهم خصوصنا الدينية مهما كانت الأسباب أيضاً ، ولذلك كان لزاماً علينا أن نيسر السبيل ونمهدّه ونختار أصلح الروايات للارتكاز عليها في فهم العربية وإنهاؤها .

ثانيهما : مع التسليم بأن إعراب صعب ، في الأدب به ، وبأن من الضروري - مع هذا - أن نأخذ أنفسنا به ، ونروضها عليه ، مع هذا كله لا يصح لنا - في سبيل التهرب من مسئولياتنا - أن نزعم أنه شيء مصطنع اعتسفه السحابة ، وأنسوه اللغة قسراً . فهذا الزعم - في الحقيقة - لا تقبله الفطر السليمة ، ولا يسوغ لنا أن ندعو إلى التخلص منه بدعوى أنه غير ملائم للحضارة ، وأن العربية قد تخلّصت منه من زمن بعيد في اللغة التلقائية لأنه ليست له قيمة بقائية ، ولو كانت له قيمة بقائية لأبقت العربية عليه في تطورها الدائب وجريانها المستمر^(١٦) .

(١٦) انظر في الدعوة إلى إلغاء الإعراب كتاب الدكتور أبيس فريفة « نحو عربية ميسرة » على سبيل المثال فصفحة ٤٠ « لغة العامية »

صحيح أنه وجد من النحاة القدماء من يقول إن العلامات الإعرابية ليست دوالاً على معاني معينة . ولكننا يجب أن نأخذ هذه الأقوال بغير قليل من الحذر ، ويجب علينا أن نفهم مثل هذه الأقوال في سياقها ولا نبترسها من محيطها لتدل بها على دعاوي غير محسوبة النتائج إذا أحسننا الظن بأصحابها .

وأشهر من قال بهذا الرأي قديماً هو محمد بن المستنير المعروف بقطرب (ت ٥٢٠٦هـ) تلميذ سيبويه ، وهو قول نقله عنه صاحب كتاب « الإيضاح في علل النحو »^(١٧) وقد ناقشه كثير من الباحثين ، وانتهاوا إلى فهم نتائج غير التي يفهمها أصحاب الدعوة إلى إلغاء الإعراب .

وبهنا هنا أن نشير إلى الرأي المائل له في العصر الحديث والذي يحظى بشهرة وذووع بين دارسي اللغة العربية ، وأعني به رأي الدكتور إبراهيم أنيس الذي فصله في كتابه « من أسرار اللغة » تحت عنوان مثير سماه قصة الإعراب .

يرى الأستاذ الدكتور إبراهيم أنيس أن الإعراب قصة نسجها النحاة وأحكموا خيوطها ؛ إذ ابتكروا بعض ظواهر الإعراب ، وقاسوا بعض أصوله رغبة منهم في الوصول إلى قواعد مطردة منسجمة . وكان لهم بهذا الفضل في نشأة ذلك النظام المحكم الذي حدثونا به في كتبهم ، وفرضوه على كل العصور من بعدهم^(١٨) .

ويعجب المرء لهذا الاتفاق المريب الذي لم يحدث له نظير بين النحاة العرب على الإطلاق ، فكل مسألة فيها خلاف ، وثمة اتهام متبادل بين فرقهم في الرواية والشواهد ، وبينهم أخذ ورد مستمران ، فكيف سكتوا سكوت الموق عن هذا التواطؤ الذي لم يحدث له نظير من قبل ولا من بعد ؟

(١٧) انظر الإيضاح في علل النحو لابن سيبويه ، ص ١٧٠ (مختصر ما قبله)

(١٨) ص ١٧٠

(١٩) انظر من ... ص ٢٠٠ (مختصر ما قبله)

ولست أدري أين كان النحاة في العصر الجاهلي الذي لم يكن فيه ما يعرف بعلم النحو ولا من يعرفون بالسحاة حتى تواطأ الشعراء على قول ذلك الشعر المحكم الذي لا يستقيم ضبط موسيقاه إلا بضبط نحو ، واعتمده النحاة فيما بعد شواهد لقواعدهم . وإذا كان الشعر الجاهلي من الممكن أن توجه إليه تهمة السحل والتزيف ، فهل من الممكن أن يتعرض لمثل هذه التهمة النص القرآني . ودعنا هنا من العاطفة الدينية ، وليكن سندنا هو حقائق التاريخ ، وحقائق التاريخ تكشف لنا أن النص القرآني هو النص اللغوي الوحيد الذي حظى بما لم يحظ بمثله نص لغوي آخر من حيث الدقة والضبط والأداء وتحرري الرواية وتواترها وتواتر استحليل في مثله التواطؤ على الكذب وتحرير المتن والسند ، وقد نقلته الحفظة جيلا بعد جيل عن رسول الله ﷺ كما قرأه عليهم بإعرابه وضبطه . فهل كانت أشباح النحاة موجودة آنذاك لتحكم ضبط قواعده التي استخرجها السحاة فيما بعد ؟

ويرى الدكتور إبراهيم أبيس أن ليس للحركة الإعرابية مدلول ؛ إذ لم تكن تلك الحركات الإعرابية تحدد المعاني في أدهان العرب القدماء كما يزعم النحاة ، بل لا تعدو أن تكون حركات يحتاج إليها في كثير من الأحيان لوصل الكلمات بعضها ببعض^(١٩) .

وهب أن الحركات الإعرابية سالية من المدلول ، فهل نبقى لما عني أن نتصرف فيها فنلعبها أن نبقىها . إن اللغة هكذا . ومن أدهاننا ما عني فعلية أن يبحث فيها ويفسر ويكتنه أسرارها ، وليس من حق فرد أيا كان أن يلغي شيئا منها أو يضيف إليها شيئا ليس منها ، لأن لغة ليست ملكا لفرد واحد يتصرف فيه كما يتصرف وارث مال أبيه ، وأيا كان الأمر فإن ما يقوله الدكتور إبراهيم أبيس شبه مما قاله قطرب في أواخر القرن الثاني الهجري . ثم إننا نتساءل : ما هذه المعاني التي يتحدث عنها الدكتور إبراهيم أبيس ؟ يبدو أنه يقصد بالمعاني هنا المعاني غير المنحوية . ونحن نرى أن المعاني التي يقصدها السحاة عندما يقولون إن الإعراب

كاشف عن المعاني هي المعاني النحوية من فاعلية ومفعولية وغيرهما ، وأنهم كانوا يعنون بالفاعل ، الفاعل الاصطلاحي لا الفاعل في المعنى ، والمقصود بالفاعل الاصطلاحي : الاسم الذي يقع في هيئة مخصوصة بعلامة مخصوصة بعد صيغة فعلية مخصوصة ، وكذلك كل اسم يقع في وظيفة نحوية معينة . ولكن الدكتور إبراهيم أنيس - فيما يبدو - لم يأخذ النحاة مأخذ الجدل حين ناقشهم بهذا المثال « جان من باع السمك » و« جاءني بائع السمك » وتساءل بعد ذلك : لم كانت كلمة « السمك » في الجملة الأولى منصوبة وفي الثانية مجرورة ؟

وإذا أخذنا سؤاله على أنه لا يقصد به التهكم والسخرية ؛ فإن الإجابة واضحة ، وهي أن كلمة « السمك » في كلتا الجملتين مختلفة الموقع أو الوظيفة ، ولذلك اختلفت العلامة الإعرابية الدالة على الوظيفة النحوية .

ويرى الدكتور إبراهيم أنيس أن الذي يحدد معاني الفاعلية والمفعولية ونحو ذلك مما عرض له أصحاب الإعراب - على حد تسميته - مرجعه أمران^(٢٠) :

أولهما : نظام الجملة العربية ، والموضع الخاص لكل من هذه المعاني اللغوية في الجملة .

ثانيهما : ما يحيط بالكلام من ظروف وملابسات .

ونحن نتفق مع سيادته كل الاتفاق في هذا ، غير أننا نضيف إليه أن نظام الجملة العربية هو الذي اصطنع أيضا هذه العلامات الإعرابية فيما اصطنع من وسائل لإحكام الترابط والالتحام بين أجزائها ولبيان المعنى النحوي ، ولتكون علامات لغوية على موضع كل جزء ووظيفته ، ولذلك سمح هذا النظام نحوية الترتيب بين بعض هذه الأجزاء اعتمادا على العلامة الإعرابية ، وحظر التقديم أو التأخير في بعض الحالات التي تختفي فيها هذه العلامات الإعرابية أو إذا كانت ملبسة .

(٢٠) انظر السابق : ٢٢٨

وخلاصة رأى الدكتور إبراهيم أنيس في تفسير الإعراب أن الحركات الإعرابية جيء بها أساساً للتخلص من التقاء الساكنين ؛ لأن الأصل في الكلمة أن تكون ساكنة الآخر ولا تحرك إلا حين تدعو الحاجة إلى هذا التحريك ، وهناك عاملان تدخلان في تحديد حركة التخلص من التقاء الساكنين :

أولهما : إيثار بعض الحروف لحركة معينة كإيثار حروف الحلق للفتحة .

والعامل الثاني : هو الميل إلى تجنب الحركات المتجاورة .

وأما الإعراب بالحروف ففي رأيه أنه لا يكاد يمت لحقيقة اللغة بصلة ، ولا يكاد يعدو أنه كان لبعض الكلمات المعينة أكثر من صورة في اللهجات السامية ، ولكن أصحاب اللهجة الواحدة كانوا يلتزمون صورة واحدة لا ينحرفون عنها في كل الحالات والمواضع . وقد جمع النحاة بين هذه الصور ، ولفقوا منها الإعراب بالحروف (٢١) .

ومن المدهش حقاً أن الناس جميعاً استجابوا لما فرضه النحاة عليهم من قواعد . مع أنه من المعروف أن قواعد اللغة ليست من الأمور التي تخترع أو تفرض على الناس . وكأن الله قد ضرب على آذان الناس جميعاً حتى أتم النحاة فعلتهم في الخفاء وسحروا بها الناس أجمعين .

إننا إذا غطينا عن الإعراب في الحديث اليومي ، فلا يمكننا التخلي عنه فيما يتعلق بالقرآن الكريم والحديث الشريف وتراث أربعة عشر قرناً من الزمان أو يزيد ، وفيما يتعلق أيضاً بمجال الأدب والفكر الرفيع .

ولقد كان « الإعراب » وراء كثير من المحاولات التي بذلت لتيسير النحو على الناشئة وتذليل السبيل أمامهم لإجادته وإتقانه .

(٢١) انظر السابق صفحة : ٢٥٨

(٢٢) مطبع دار الفقه والدراسات الإسلامية - بيروت - لبنان - ١٩٨٠

محاولات التيسير :

كان في تصور كثير من الباحثين أن إصلاح العربية وتيسيرها على المتعلمين والدارسين يبدأ من النحو ، ولهم في ذلك بعض العذر ، ذلك أن النحو - كما أشرت من قبل - يهتم بدراسة العلاقة بين أجزاء الجملة ، ويعني بكيفية التركيب وطرائقه ، ومعرفة الجملة وخصائصها . ولا شك أن القدرة على تحليل الجملة يمكن الدارس من امتلاك ناصية اللغة ؛ ولذلك عمد كثير من الباحثين إلى البدء من النحو في إصلاح العربية وتيسيرها .

ويمكن القول بأن ثورة سنة ١٩١٩ في مصر قد أعقبتها شعور قومي جارف بالإصلاح والرغبة فيه في ميادين مختلفة ومجالات متعددة ، ومن بينها جانب اللغة ، وقد عمد المصلحون إلى إحياء ما اندثر ، ومحاولة تجديد خلاياها والنهوض بها من جديد . ونستطيع أن نلمس أن كل الدعوات للإصلاح في مجال اللغة بجوانبها قد بدأت بعد ثورة ١٩١٩ . ففي ميدان نقد الشعر ، ومحاولة إحلال روح جديد في الشعر العربي يغير دمه ويمده بخلايا جديدة نجد « مدرسة الديوان » التي تزعمها العقاد والمازني ، ويمكن أن يضم إليهما عبد الرحمن شكري مع أنهما هاجماه فيمن هاجموا في « الديوان » الذي صدر سنة ١٩٢١ م .

وفي مجال إعادة النظر إلى القديم ومحاولة تأسيس منهج للنظر في نصوص الشعر الذي ينتمي إلى العصر الجاهلي ودراسة الأدب بعامة ظهر كتاب « في الشعر الجاهلي » سنة ١٩٢٧ م وقد أثار ضجة هائلة ، وألفت مجموعة من الكتب للرد عليه ، وما زالت بقايا هذه الضجة يتردد صداها في بعض الرسائل الجامعية حتى اليوم ، وقد وصل الأمر إلى حد الرمي بالكفر والإلحاد ، وكان من نتيجة ذلك أن أعاد الدكتور طه حسين طبع هذا الكتاب بعد أن حذف منه شيئا وأضاف إليه شيئا آخر وقال في مقدمة هذه الطبعة « هذا كتاب السنة الماضية ، حذف منه فصل ، وأثبت مكانه فصل ، وأضيفت إليه فصول ، وغير عنوانه بعض التغير ، وأنا أرجو أن أكون قد وفقت في هذه الطبعة الثانية إلى حاجة الذين يريدون أن

يندرسوا الأدب العربي عامة والجاهلي خاصة من مناهج البحث وسبل التحقيق في الأدب وتاريخه . وسمى الكتاب في طبعته الثانية باسمه الذي يعرف به حتى اليوم وهو « في الأدب الجاهلي » .

وأما في مجال النحو ، فقد أخذ التفكير في إصلاحه كثيرا من الوقت ، وكان أول الأمر تفكيراً فردياً ، ثم تحول إلى جهد رسمي ترعاه الدولة وتعمل على نشره . وقد بدأ هذه الجهود الأستاذ إبراهيم مصطفى الذي أخرج كتابه « إحياء النحو » سنة ١٩٣٧ م ، وكان قد أنجزه سنة ١٩٣٦ م بعد أن استنفد منه البحث فيه سبع سنين ، وقد أثار هذا الكتاب أيضاً ضجة كبرى كتلك الضجة التي أثارها كتاب « في الشعر الجاهلي » وخاصة بين الأزهرين ، وألفت كتب في الرد عليه ، واعتد الأزهريون هذا نحو الجامعة ، وألف الشيخ محمد عرفة « النحو بين الأزهر والجامعة » . ومع هذا ألف وزير المعارف المصرية سنة ١٩٣٨ م لجنة شكلت بقرار وراعي لغرض تسهيل قواعد النحو والصرف من : طه حسين ، وأحمد أمين ، وعلى الحارم ، ومحمد أبو بكر إبراهيم ، وإبراهيم مصطفى ، وعبد المجيد الشافعي . واقترحت هذه اللجنة مقترحات تعرضت لهجوم كثير ونقد . وقد أعيد نشر هذا الموضوع مرة أخرى سنة ١٩٥٦ في المؤتمر الأول للمجامع العلمية بدمشق محاولة لإحيائه من جديد .

ومهما يكن من أمر فإنه بعد ثورة ١٩١٩ حتى الآن ظهرت محاولات يهدف أصحابها إلى تيسير النحو وتوضيحه أو تهذيبه وتصنيفه ، ولكننا سنحاول أن نقف عند بعض هذه المحاولات لأهميتها ، وستكون الإشارة إليها غاية في الإيجاز .

المحاولة الأولى : هي محاولة الأستاذ إبراهيم مصطفى في كتابه الذي أشرت إليه وهو « إحياء النحو » . وتقوم دعوة الأستاذ إبراهيم مصطفى كلها على فرض واحد هو أن القواعد نفسها وطريقة وضعها هي التي تكمن فيها الصعوبة ، ولذلك عمد إلى تبديل منهج البحث النحوي للغة العربية ، وانتهى الأستاذ بعد دراسته لاختلاف النحاة في الإعراب ، وإطالته البحث في معاني العلامات

الإعرابية إلى ما يأتي :

- ١ - إن الرفع علم الإسناد ودليل أن الكلمة يتحدث عنها .
- ٢ - إن الجر علم الإضافة سواء أكانت بحرف أم بغير حرف .
- ٣ - إن الفتحة ليست بعلامة على الإعراب ، ولكنها الحركة الخفيفة المنسجمة التي يحب العرب أن يهتموا بها كعلمائهم ما لم يلتفتوا إليها لافت . فهي بمنزلة السكون في لغتنا الدارجة .
- ٤ - إن علامات الإعراب في الاسم لا تخرج عن هذا إلا في باء أو نوع من الإنباع .

ومجمل ما يوجه إلى محاولة الأستاذ إبراهيم مصطفى أنه ارتضى من المعاني السحوية معينين هما الإسناد والإضافة فحسب ، ووجه الإعراب كله لهما ، وكأن للكلام ليس فيه إلا مسند إليه ومسند ، ومضاف إليه . أما بقية المعاني السحوية فلا أهمية لها ولا دلالة عليها ، وما يكون مسندا إليه وليس مرفوعا كاسم « إن » و « لا تنافية للحس » فإنه لابد أن تلوي عنقه حتى يخضع للأصل الذي قرره ، ومن هنا نجد أن محاولته ليست إلا استبدال قواعد بأخرى ، ولا تحل المشكلة .

المحاولة الثانية : هي محاولة الأستاذ أمين الحولي الذي نظر فرأى أن قواعد النحو مضطربة ، والذات بعامة قد تكثرت قواعدها وضوابطها لعدم سهولة تركيبها نظرا لما حلفت فيها المرونة ومسايرة الحياة ومطابقة اللسان من تغير على ما يتيسر من ينظر في المنهج اللغوي نظرا محققا وهو قدر لا ننسجر به ولا ننكره ، لكن لغتنا الفصحى فوق ما لها من هذه الكثرة في القواعد تزيد على ذلك بما فيها من اضطراب القاعدة في الكلمة الواحدة أو التعبير الواحد لتعدد الصور والمذاهب والخلافات التي تصل إلى حد التباين العجيب ، وقد « كثرت الاستثناءات في الأفعال والأسماء جميعا فاستعنت بذلك الفوة بين لغة الحياة ولغة التعليم ووجدت الصعوبة^(٢٢) » ، وبناء على ذلك حاول أن يضع نظاما ييسر به القواعد يقوم على أمرين أولهما : اختيار ما هو أيسر إعرابا أو أقرب فهما أو أكثر رواجاً في حياتنا اللغوية الحاضرة حينما نريد طرد القاعدة وإقلال التفرع والأحوال والصور فيها .

ثانيهما : محاولة الاحتفاظ بالطرقات القواعد ما أمكن .

ولذلك حاول الأستاذ أمين الخولي أن « يخترع » إعرابا ، ويستكر استعمال معينة فاقترح أن يكون إعراب الأسماء الستة بإزائها الألف مطلقا . وأن نلزم المثني الألف ، وجمع المذكر لساء الباء مطلقا . ونحذف النون من الأفعال الخمسة مطلقا . والأفعال الناقصة لا نحذف منها شيء عند الجزم ، ودعا إلى أن يكون إعراب جمع المؤنث السالم بالفتحة في حالة النصب . ويجوز المنوع من الصرف بالكسرة . والاسم المنقوص يستعمل إذا كان بدون (ال) من غير ياء في الأحوال كلها ، وإذا كان بـ (ال) لا تظهر عليه حركة في الأحوال كلها ، فيكون اختزالا مريعا وإعرابا غير مضطرب ، ويستريح المتعلم من المنقوص استراحته من المقصور (٢٣) .

هذا عمل ما دعا إليه الأستاذ أمين الخولي . ومن الواضح أنه لم يفسر ظاهرة الإعراب تفسيراً حديداً ، ولكنه يدعو إلى التيسير وتخفيف العبء ولو اقتضى الأمر أن يكون ذلك على غير ما تفضي إليه قواعد الإعراب .

وينبغي أن يكون واضحاً أن قواعد اللغة لا يفرضها الدارسون إلا إن كان الأستاذ أمين الخولي يؤمن بمثل ما يقول به الدكتور إبراهيم أبيس ، وإنما المتكلمون باللغة هم الذين يعددون مسارات اللغة باتفاقهم على طواحيها اتفاق استعمال غير مقصود وغير معد سلفاً ، ولكنه ينشأ من الحاجة إليه بنوافع متعددة .

وإذا كانت اللغة التي نستعملها اليوم ليست هي الفصحى ، فإنه لا يخق لنا التصرف في قواعدها ، وإن كان يخق لنا بل يجب علينا أن نبحث عن تفسيرها ونحاول أن نستكشف أسرارها ، لأن القواعد التي ورثناها هي التي تعين على فهم ما خلفه لنا السلف ويبغي أن نكون « أمناء » عليه .

المحاولة الثالثة : هي محاولة الدكتور محمد كامل حسين الذي يقرر في البدء ، أنه لا يجوز لنا أن ننكر أن العربية الفصحى في أرمة ، وأن المحاولات التي بذلت منذ نحو قرن لحل هذه الأزمة لم تصادف إلا نجاحاً ضئيلاً ، وبعض العيب في ذلك يقع على أسلوب التعليم ، ولكنه يعتقد أن أكثر العيب يرجع إلى طبيعة القواعد التي لم يعد يستسيغها المحدثون . وجمهور المتعلمين لا يرون أن يقضي الإنسان حياته عاكفاً على شيء لا يرى فيه فائدة له في ميادين الفكر والتعبير .

وقد جعل كل همه وضع قواعد يسيره يمكن أن يلم بها المتعلمون في وقت قصير فيتجنبوا اللحن في أكثر كلامهم ، وقد وصف هذه القواعد الجديدة بأنها ليست تيسيراً للنحو القديم ولا إيضاحاً له وليست شرحاً لغوامضه ، وإنما هي بديل منه إذ هي تقوم على أسس تختلف اختلافاً جوهرياً عن الأسس التي أقام عليها النحاة علمهم .

ويرى أن هناك ست قواعد أساسية للإعراب :

الاسم : يرفع الاسم المتحدث عنه والخبر المتعلق به .

ويجر الاسم المضاف إليه والمسبوق بحرف جر .

وينصب الاسم فيما عدا ذلك حيث يكون مكملًا للخبر .

الفعل : يرفع إذا أريد به تقرير حدث بعينه .

وينصب على الغائية كأن يكون غرضاً أو نتيجة لحدث سابق أو أن يكون

نقياً لحدث في المستقبل . وبعد حرف (أن) .

ويجزم إذا أصاب الحدث نقص ، كأن يكون نقياً في الماضي ، أو فعل أمر

حيث لا يقع الحدث إلا إذا أطيع الأمر ، أو أن يكون الحدث معلقاً وقوعه على

حدث آخر وهو الشرط .

وهذه القواعد المجملة سماها الدكتور محمد كامل حسين « النحو

المعقول » ، وكأنه يرى أن النحو الذي قدمه النحاة العرب ليس معقولاً . ولكنه

- في الواقع - لم يفعل إلا أن لخص قواعد النحاة في هذه الخلاصة التي تقتضي

فهم القاريء أولاً لما يقرأ ، فعليه أن يتوقف أولاً ليرى أن هذا الفعل أريد به تقرير حدث بعينه أو لا وغير ذلك ، وهنا مشكلة أخرى : هل نفهم أولاً التصحيح للقراءة ؟ أو تصحيح القراءة لفهم ؟ إن قواعد الدكتور كامل حسين راعت أن الفهم شرط لتصحة القراءة ، مع أنها ينبغي أن تصحح القراءة لفهم ، وتصحيح القراءة يجب أن يكون تابعاً في أول الأمر من الرموز اللغوية لكي يفهم هذه الرموز .

ولعلنا نلاحظ معي أن هذه المخاوف جميعاً نظرت للنحو على أنه مدخل لإصلاح اللغة ، وأما يجب أن نتعلم العربية من خلال النحو ، وليس توسع أحد أن يكثر أن إحادة النحو مساعدة ومعيبة في إحادة القراءة التي تساعد بدورها على الفهم .

والكسبي أن في فهم العربية شأنها في ذلك شأن أي لغة يبيع أولاً من الاهتمام بالقراءة والنساج الثقافية ومعالجة الموضوعات معالجة تفصيل وفاد ، ويكون دور النحو في هذا دور المساعد المعين ، وليس على ذلك أن كثيراً من الكتاب الضعفاء لا يحبون النحو كما يراود الوحدة بل يجادلون فهم العربية من خلال تعرف أنماطها وطرائق كتابها ، ومن هنا يجب علينا أن نبدأ بالإصلاح من محاولة توسيع دائرة الاهتمام بالقراءة والسماع وشرح المعنى ، بحث عن تسهيل الثقافة والمعرفة .

كلمة في الختام :

نرحب في حياتنا على أن نساء ، كل من يشير إلى وجود مشكلة ما في أي عمل من الأعمال : ما الحل ؟ وكأنه يجب على كل ما ألا يشير إحساساً بمشكلة ما في عمل عمله أو في غيره إلا إذا كان عنده حل لهذه المشكلة ، وإلا فليترك الصمت . وهذا المنطق نفسه يجب على من يرى النار تشتب في مقصع أو منزل أو مال عام أو خاص ألا يصرخ طالبا العون والوحدة والمساعدة في إطفاء هذا الحريق إلا إذا كان يعلم أولاً كيف يطفئه ، أو يسكت حتى تنتهي النار كل شيء ، وهذا منطق لا يقبله العقل .

وإنني لأعتقد أن الإحساس بمشكلة ما هو الخطوة الأولى في حلها فعلاً ،
وعندما يتكون لدى الناس إحساس عام بأن هنا مشكلة استجابة لمن يصرح « هـ
حريق » اتجهت الجهود إلى الحل ، وبخاصة في مجال الفكر العام .

وإنني لأعتقد أن قضية العربية لا تعني المشتغلين بها فحسب ، ولكنها قضية
الأمة وحضارتها ومصيرها ومستقبلها وحاضرها وتراثها وماضيا . ولست
منساقاً هنا وراء تداعيات الألفاظ ، ولكنني أستشعر في نفسي كل كلمة من
الكلمات التي ذكرتها آنفاً ، فليست هناك أمة متقدمة بغير لغة محترمة من جميع
أبنائها بها يتواصلون ويبدعون .

ويستجب جيد - رحمه الله - في هذه المسألة ما أحد الحد ، ولا نكتفي
بترديد الشكاية من وقت لآخر . ويجب أن تكون لدينا خطة مدروسة من جميع
الجوانب تورع الاهتمام بالقضية على الفرد العادي والمثقف والتعليم والأحرار
المعينة في الدولة ، وأن يتكون لدينا وعي قومي بهذه القضية .

في سنة ١٩٣٦ م اقترح الدكتور ركي مبارك أن نخضع الدولة عشرة
قروش من كل موظف وتقدم له خمسة كتب من جيد الكتب^(٢٥) . وهذا اقتراح
بطبيعة الحال غير عملي ، ولكنه يكشف عن أن صاحبه مهتم بمشكلة معنوية
بأثارها . والذي يعنيه هذا الاقتراح أن يعمل أولوا الأمر على تربية ذوق القراءة
والثقيف بكل وسيلة ممكنة .

وهنا يأتي دور « الإعلام » المقروء والمسموع والمرئي في تكوين الإحساس
اللغوي العالي .

ثم هناك التلاميذ في المدارس ، وهم الجيل الذي سيرت هذا الجيل . وكل
جهد معهم له أثره حيث السَّ طبعه والعقول قابلة للتشكيل والإعداد واستنات
لقية الصحيحة والقُدوة السليمة التي تتيح لهم التأثر القوي الذي يؤدي غايته

(٢٥) انظر : اللغة والدين والتقاليد في حياة الاستقلال ص ٣٠ - ٣١ .

المرجوة . يجب أن توفر لهم المدرس المؤهل والكتاب الجيد والمتاهج المتطورة لتحقيق هذه الغاية النبيلة .

وأخيرًا يجب أن تفضل دعوة الإصلاح قائمة يضطلع بها من هو لها أهل وعليها حريص . ﴿ ولتكن منكم أمة يدعون إلى الخير ويأمرون بالمعروف وينهون عن المنكر وأولئك هم المفلحون ﴾ (٢٥) .

الفهرس

الإهداء

٥

مقدمة

٧

الفصل الأول

المدخل النحوي للشعر :

٣٩-١١

فاعلية المعنى النحوي في بناء الشعر

الفصل الثاني :

١١١-٤١

التحليل النصي للقصيدة (قصائد قديمة)

المبحث الأول : العلاقات الرأسية والأفقية في القصيدة

٤٣

(قصيدة ثعلبة بن صعير)

المبحث الثاني : البنية السطحية والبنية العميقة للقصيدة

٧١

(قصيدة سحيم عبد بنى الحساس)

المبحث الثالث : رؤية شعرية للحياة

٩٩

(قصيدة الخبل السعدي)

الفصل الثالث :

١٥٨- ١١٣

التحليل النصي للقصيدة (قصائد معاصرة)

المبحث الأول : معطيات التعبير في قصيدة

١١٥

(الحب والأشياء)

المبحث الثاني : شبكة العلاقات في القصيدة

١٢٩

(الآتون من رحم الغضب)

المبحث الثالث : رؤية الحاضر في الماضي

١٤١

(أصوات من تاريخ قديم)

الفصل الرابع :

٢٠٦-١٥٩

دواوين معاصرة

١٦١	المبحث الأول : العيون المختربة
١٨١	المبحث الثاني : العطش الأكبر
١٩٥	المبحث الثالث : لو أنفك من زمني
		الفصل الخامس :
٢٦٢-٢٠٧	من قضايا بناء الشعر
		المبحث الأول : حركة الروى في القصيدة العربية وقضية الفصل
٢٠٩	بين الشعر والنثر في التقعيد النحوي
٢٤٧	المبحث الثاني : الجانب العروضي عند حازم القرطاجني
		الفصل السادس :
٢٩٥-٢٦٣	من قضايا اللغة
٢٦٥	المبحث الأول : اللغة العربية ودور القواعد في تعليمها
٢٩٥	المبحث الثاني : النحو ومشكلة الضعف اللغوي
٣٣٣	فهرس الكتاب

صدر للمؤلف

(أ) شعر :

- ١ - ثلاثة ألحان مصرية : (بالاشتراك مع د . حامد طاهر ود . أحمد درويش) - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٧٠ م .
- ٢ - نافذة في جدار الصمت : (بالاشتراك مع د . حامد طاهر ود . أحمد درويش) - مكتبة الشباب - ١٩٧٥ م .

(ب) كتب :

- ١ - الضرورة الشعرية في النحو العربي - مكتبة دار العلوم - ١٩٧٩ م .
- ٢ - في بناء الجملة العربية - دار القلم - الكويت - ١٩٨٢ م .
- ٣ - النحو والدلالة : مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي - مطبعة المدينة - ١٩٨٣ م .
- ٤ - العلامة الإعرابية في الجملة بين القديم والحديث - نشر جامعة الكويت - ١٩٨٤ م .
- ٥ - النحو الأسامي (بالاشتراك مع د . أحمد مختار عمر ود . مصطفى النحاس) - ذات السلاسل بالكويت - ١٩٨٤ م .
- ٦ - الجملة في الشعر العربي - مكتبة الخانجي - ١٩٩٠ م .
- ٧ - ظواهر نحوية في الشعر الحر : دراسة نصية في شعر صلاح عبد الصبور - مكتبة الخانجي - ١٩٩٠ م .
- ٨ - من الأنماط التحويلية في النحو العربي - مكتبة الخانجي - ١٩٩٠ م .

- ٩ - الكتاب الأساسي في تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها (الجزء الثاني)
(بالاشتراك مع الدكتور السيد بدوى والدكتور محمود البطل) - المنظمة
العربية للتربية والثقافة والعلوم - تونس - ١٩٨٧ م .
- ١٠ - الكتاب الأساسي في تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها (الجزء الثالث)
(بالاشتراك مع الدكتور السعيد بدوى والدكتور محمود الربيعي) - المنظمة
العربية للتربية والثقافة والعلوم - تونس - ١٩٩٢ م .
- ١١ - اللغة وبناء الشعر - مطبعة دار الصفوة - ١٩٩٢ م .

هذا الكتاب

يقدم هذا الكتاب عدداً من الفصول في اللغة وبناء الشعر تؤكد مبدأ يعتنقه المؤلف وهو أنه لا بد من تعانق « النحو » مع « النص الأدبي » ، والانطلاق من « النحو » في تفسير « النص الشعري » لأن النص لا يمكن أن « يتنصص » إلا بفنل جديلة محكمة من البنية النحوية والمفردات ، وهذه الجديلة هي التي تخلق « سياقاً » خاصاً بالنص نفسه . وهذه هي وظيفة النحو التي تغيب عن كثير من الباحثين .

وقد حاول المؤلف التذليل على إمكان الاعتماد على « المدخل النحوي » في فهم الشعر وتحليله في بعض المباحث النظرية ، ولكن الاعتماد الأكبر كان على التطبيق الذي اتسع مجاله فشمل عدداً من القصائد القديمة وعدداً من القصائد الحديثة ، كما طبق على عدد من النواوين ، منها « العيون المحترقة » للشاعر فاروق شوشة و « العطش الأكبر » للشاعر أحمد سويلم .

ويؤمن المؤلف بأن الهدف من تحليل القصيدة هو إضاءتها وكشف بعض أسرارها اللغوية ، وتفسير نظام بنائها ، وطريقة تركيبها ، وإدراك العلاقات فيها ؛ من أجل مشاركة القارئ ، ووضع احتمالات النص أمامه من خلال تواشج الألفاظ والبناء النحوي الذي يعد ركيزة النص ؛ حتى يستطيع القارئ أن يلج في عالم القصيدة ؛ ولذلك يعتمد الوضوح منهجاً والسلاسة وعدم التعقيد سبيلاً .

الكتاب : ٨٥ - ٨٦
الطبعة : الأولى

Giza Public Library



000026677 - 3

1500